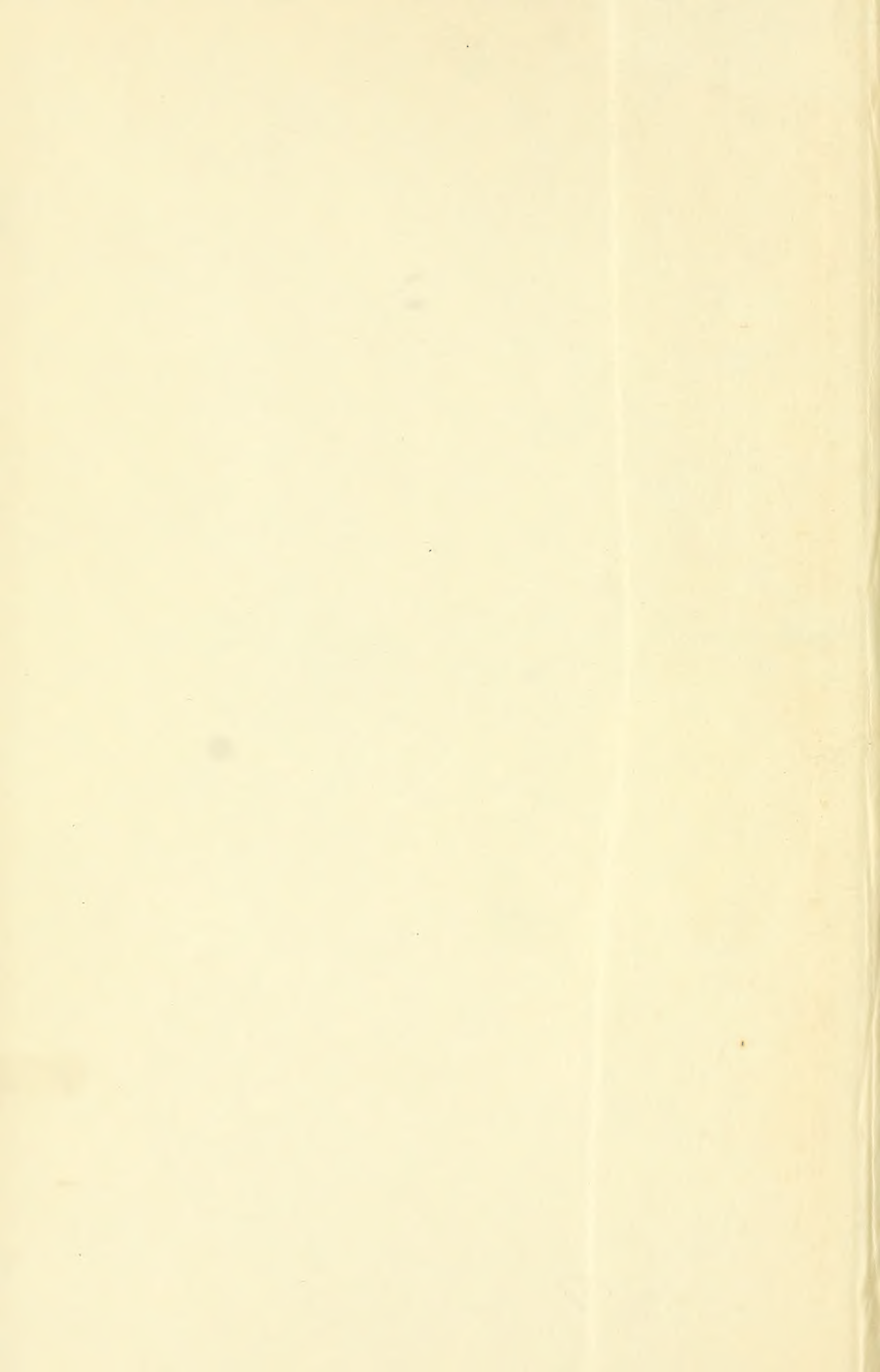
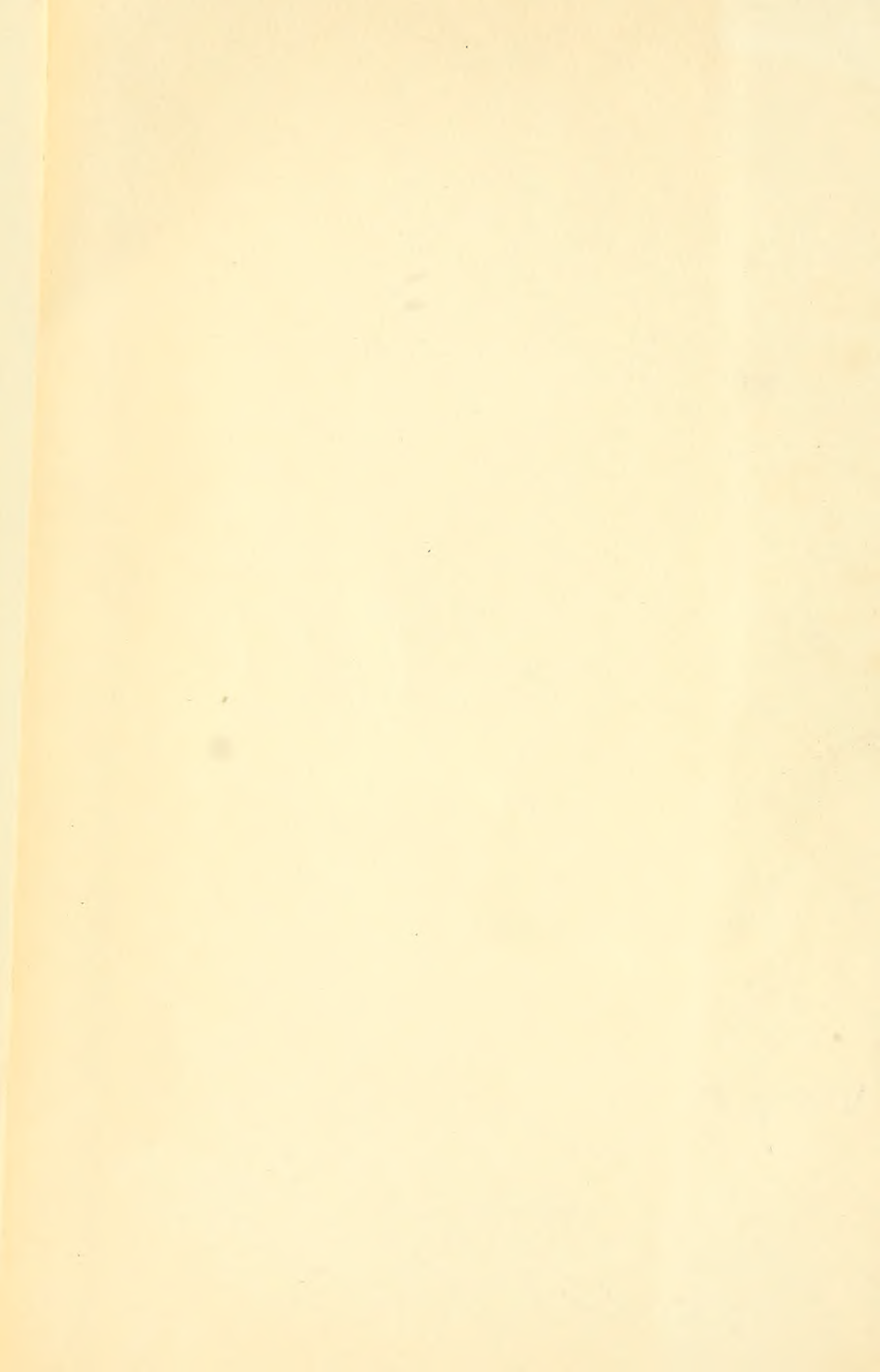

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01662436 3







WILHELM WORRINGER

ABSTRAKTION UND EINFÜHLUNG

ELFTE UNVERÄNDERTE AUFLAGE
R. PIPER & CO. VERLAG
MÜNCHEN
1921



Printed in Germany

VORWORT ZUR ERSTEN AUFLAGE

Der vorliegende Versuch ist schon vor zwei Jahren entstanden und zwar als Dissertation. Inzwischen bin ich natürlich manchen Einzelheiten der Beweisführung entwachsen und würde ihnen heute ein strenger Rezensent sein. Die Grundideen des Buches haben sich aber im Laufe der geistigen Entwicklung bei mir nur verstärkt und ich hoffe ihnen in weiteren Arbeiten eine immer bessere und reifere Fundamentierung geben zu können.

Die Schrift hat beim Vertrieb im Kreise künstlerisch und kulturell interessierter Menschen eine starke Anerkennung gefunden, die sich meist mit der dringenden Aufforderung verband, ich möchte die Arbeit weiteren Kreisen zugänglich machen, da ihre Probleme im tieferen Sinne aktuell seien. Erst heute komme ich mit Unterdrückung aller selbstkritischen Bedenken dieser Aufforderung nach. Denn die lebhafte Aufmerksamkeit, die die hier formulierten Thesen erregten, überzeugte mich, dass es angebracht sei, sie zur allgemeinen Diskussion

zu stellen. Von dieser Diskussion erhoffe ich für mich und andere manche Anregung und manche Belehrung. Sie wird gewiss zum Läuterungsprozess, den diese so bedeutungsvollen Probleme durchmachen müssen, vieles beitragen.

Diesen vorläufigen Versuch widme ich in dankbarer und freundschaftlicher Gesinnung Herrn Prof. Dr. A. Weese-Bern, dessen immer willigem Verständnis ich so manche Förderung und Aufmunterung meiner Arbeit verdanke.

München / im September 1908

DER VERFASSER

VORWORT ZUR DRITTEN AUFLAGE

Die Tatsache, dass der Erfolg dieser Schrift in so kurzem Zeitraum eine dritte Auflage nötig machte, bestärkt in mir jenes Bewusstsein, das mich so oft die Unzulänglichkeit und den blossen Versuchscharakter meiner Arbeit verschmerzen liess: dass ich mit meiner Problemstellung und meinem Lösungsversuch einem unausgesprochenen Postulat Vieler entgegengekommen bin, die gleich mir die Einseitigkeit und die europäisch-klassische Befangenheit unserer üblichen historischen Kunstauffassung und Kunstwertung durchschauten.

Diese innere Aktualität meines Problems ist es, die dem Buch eine Resonanzfläche gegeben hat, auf die es sonst wohl nicht hätte hoffen dürfen. Es kommt hinzu, dass die künstlerische Bewegung der jüngsten Vergangenheit gezeigt hat, dass mein Problem nicht nur für den rückschauenden und wertenden Kunsthistoriker, sondern auch für den um neue Ausdrucksziele ringenden ausübenden

Künstler eine unmittelbare Aktualität gewonnen hat. Jene verkannten und belächelten Werte abstrakten Kunstwollens, die ich wissenschaftlich zu rehabilitieren suchte, sie wurden gleichzeitig — nicht willkürlich, sondern aus inneren Entwicklungsnotwendigkeiten heraus — auch künstlerisch neu erobert und nichts ist mir eine grössere Genugtuung und Bestätigung gewesen, als dass dieser Parallelismus von seiten der den neuen Darstellungsproblemen zugewandten Künstler auch spontan empfunden wurde.

Von wenigen unwesentlichen Aenderungen abgesehen, erscheint die Arbeit in ihrer alten Gestalt. Obwohl ich das starke Bedürfnis empfand, sie meiner inzwischen erweiterten und nuancierteren Auffassung anzupassen, sah ich aus verschiedenen Gründen von einer ergänzenden Ueberarbeitung bei Gelegenheit des Neudrucks ab. Da sich eine solche Ueberarbeitung zu einem neuen Buch ausgewachsen hätte, wäre ich damit in Konflikt geraten mit einer weiteren Arbeit, die inzwischen entstanden war und die nun gleichzeitig mit dieser Neuauflage

in demselben Verlage erscheint. Diese neue Arbeit — «Formprobleme der Gotik» — knüpft unmittelbar an das vorliegende Buch an und sucht seine Fragestellung auf den uns nächstliegenden Komplex abstrakter Kunst, nämlich auf das Stilphänomen der Gotik anzuwenden. Die erneute Herleitung der für mich massgebenden und in «Abstraktion und Einfühlung» aufgestellten Gesichtspunkte brachte es ganz von selbst mit sich, dass auch die Ergänzungen und Aenderungen zum Ausdruck kamen, die das Problem inzwischen in mir erfahren hatte.

Als Anhang habe ich der Neuauflage einen Aufsatz über «Transzendenz und Immanenz in der Kunst» beigefügt, der zuerst in der von Prof. Dessoir herausgegebenen «Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft» erschienen war, der aber jetzt erst an der Stelle steht, wo er hingehört, nämlich als unmittelbare Ergänzung zu «Abstraktion und Einfühlung».

Bern / im November 1910

W. WORRINGER

VORWORT ZUR SIEBTEN BIS NEUNTEN AUFLAGE

Diese Anfängerarbeit aufs neue der Öffentlichkeit vorzulegen, fällt mir nicht leicht, da niemand besser um ihre methodischen und sachlichen Unzulänglichkeiten Bescheid weiß als ich. Aber aus gereifter Erkenntnis heraus nachträglich an ihrem lebendigen Gewachsensein herumzuverbessern, bringe ich nicht übers Herz. Sie ganz der öffentlichen Diskussion zu entziehen, dazu habe ich wohl auch nicht das Recht, nachdem sie ihren fruchtbaren Anregungswert so unzweideutig bewiesen hat. Möge sie also mit ihren Vorzügen und Fehlern weiter ein Gegenstand der Zustimmung und des Widerspruchs sein.

Bonn / Herbst 1919

W. WORRINGER

INHALT



I.

THEORETISCHER TEIL

ERSTES KAPITEL

ABSTRAKTION UND EINFÜHLUNG

Diese Arbeit will einen Beitrag liefern zur Aesthetik des Kunstwerkes und zwar speziell des dem Gebiete der bildenden Künste angehörigen Kunstwerkes. Damit ist ihr Gebiet klar abgegrenzt gegen die Aesthetik des Naturschönen. Eine solche klare Abgrenzung erscheint von äusserster Wichtigkeit, obwohl die meisten ästhetischen und kunstgeschichtlichen Arbeiten, die sich mit Problemen wie den hier vorliegenden befassen, diese Abgrenzung verschmähen und die Aesthetik des Naturschönen ohne weiteres in die Aesthetik des Kunstschönen überleiten.

Unsere Untersuchungen gehen von der Voraussetzung aus, dass das Kunstwerk als selbständiger Organismus gleichwertig neben der Natur und in seinem tiefsten innersten Wesen ohne Zusammenhang mit ihr steht, sofern man unter Natur die sichtbare Oberfläche der Dinge versteht. Das Naturschöne darf keineswegs als eine Bedingung des Kunstwerkes angesehen werden, wenn es auch im Laufe der Entwicklung zu einem wertvollen Fak-

W/A·U·E   I

tor des Kunstwerkes, ja teilweise geradezu mit ihm identisch geworden zu sein scheint.

Diese Voraussetzung schliesst die Folgerung in sich, dass die spezifischen Kunstgesetze mit der Aesthetik des Naturschönen prinzipiell nichts zu tun haben. Es handelt sich also z. B. nicht darum, die Bedingungen zu analysieren, unter denen eine Landschaft schön erscheint, sondern um eine Analyse der Bedingungen, unter denen die Darstellung dieser Landschaft zum Kunstwerk wird*).

Die moderne Aesthetik, die den entscheidenden Schritt vom ästhetischen Objektivismus zum ästhetischen Subjektivismus gemacht hat, d. h. die bei ihren Untersuchungen nicht mehr von der Form des ästhetischen Objektes, sondern vom Verhalten des betrachtenden Subjekts ausgeht, gipfelt in einer Theorie, die man mit einem allgemeinen und weiten Namen als Einfühlungslehre bezeichnen kann. Eine klare und umfassende Formulie-

---

*) Vgl. Hildebrand «Problem der Form»: «Die Probleme der Form, welche bei der architektonischen Gestaltung eines Kunstwerkes entstehen, sind keine von der Natur unmittelbar gestellten und selbstverständlichen, sie sind jedoch gerade die absolut künstlerischen»; oder: «Die Tätigkeit der bildenden Kunst bemächtigt sich des Gegenstandes als eines erst durch die Darstellungsweise zu erklärenden, nicht als eines schon an sich poetisch oder ethisch wirkenden oder bedeutsamen». Man lasse sich durch das Wort «architektonisch» bei H. nicht irreführen; es umfasst bei ihm alle jene Elemente, die aus dem bloss Imitativen ein Kunstwerk machen. Vgl. die Ausführungen im Vorwort zur dritten Auflage, in denen H. sein künstlerisches Kredo in klaren Sätzen formuliert.

rung hat diese Theorie durch Theodor Lipps gefunden. Sein ästhetisches System soll darum als pars pro toto zur Folie der folgenden Ausführungen dienen*).

Denn der Grundgedanke unseres Versuches ist, zu zeigen, wie diese moderne Aesthetik, die vom Begriffe der Einfühlung ausgeht, für weite Gebiete der Kunstgeschichte nicht anwendbar ist. Sie hat ihren archimedischen Punkt vielmehr nur auf einem Pol menschlichen Kunstempfindens. Zu einem umfassenden ästhetischen System wird sie sich erst dann gestalten, wenn sie sich mit den Linien, die vom entgegengesetzten Pol herkommen, vereinigt hat.

Als diesen Gegenpol betrachten wir eine Aesthetik, die anstatt vom Einfühlungsdrange des Menschen auszugehen, vom Abstraktionsdrange des Menschen

---

*) Diese Beschränkung ist ein Gebot der Not. Denn es kann hier nicht der Ort sein, die verschiedenen Systeme, die von dem psychischen Prozess der Einfühlung ausgehen, gegeneinander abzuwägen. Deshalb muss auf jede Kritik des Lippsschen Systems hier verzichtet werden, zumal wir uns nur der allgemeinen Grundgedanken bedienen. Die Entwicklung des Einfühlungsproblems geht bis in die Romantik zurück, die mit künstlerischer Intuition der heutigen Aesthetik ihre Grundanschauung vorweggenommen hat. Eine wissenschaftliche Ausgestaltung erfuhr das Problem dann durch Männer wie Lotze, Friedrich Vischer, Robert Vischer, Volkelt, Groos, Siebeck und schliesslich durch Lipps. Näheres über diese Entwicklung möge man in der klaren und verdienstvollen Münchener Dissertation von Paul Stern «Einfühlung und Assoziation in der modernen Aesthetik», München 1897, nachlesen.

ausgeht. Wie der Einfühlungsdrang als Voraussetzung des ästhetischen Erlebens seine Befriedigung in der Schönheit des Organischen findet, so findet der Abstraktionsdrang seine Schönheit im lebenverneinenden Anorganischen, im Kristallinischen oder allgemein gesprochen in aller abstrakten Gesetzmässigkeit und Notwendigkeit.

Das gegensätzliche Verhältnis von Einfühlung und Abstraktion wollen wir zu beleuchten versuchen, indem wir zuerst den Begriff der Einfühlung, soweit als es für unsere Zwecke wichtig erscheint, in wenigen grossen Zügen charakterisieren*).

Die einfachste Formel, die diese Art des ästhetischen Erlebens kennzeichnet, heisst: Aesthetischer Genuss ist objektivierter Selbstgenuss. Aesthetisch geniessen heisst mich selbst in einem von mir verschiedenen sinnlichen Gegenstand geniessen, mich in ihn einzufühlen. «Was ich in ihn einfühle, ist ganz allgemein Leben. Und Leben ist Kraft, inneres Arbeiten, Streben und Vollbringen. Leben ist mit einem Wort Tätigkeit. Tätigkeit aber ist das, worin ich einen Kraftaufwand erlebe. Diese Tätigkeit ist ihrer Natur nach Willenstätigkeit. Sie ist das Streben oder Wollen in Bewegung.»

---

*) Der folgende Charakterisierungsversuch gibt die Grundideen der Lippsschen Theorie teilweise wörtlich in den Formulierungen wieder, die ihnen Lipps selbst in einer resümierenden Zusammenfassung seiner Lehre, die er im Januar 1906 in der Wochenschrift «Zukunft» veröffentlichte, gegeben hat.

Während die frühere Aesthetik mit den Lust- und Unlustgefühlen operierte, gibt Lipps diesen beiden Gefühlen nur den Wert von Gefühlstönen, in demselben Sinne, in dem der hellere oder dunklere Ton einer Farbe nicht die Farbe selbst ist, sondern eben ein Ton der Farbe. Das Ausschlaggebende ist also nicht der Gefühlston als vielmehr das Gefühl selbst, d. h. die innere Bewegung, das innere Leben, die innere Selbstbetätigung.

Die Voraussetzung des Einfühlungsaktes ist die allgemeine apperzeptive Tätigkeit. «Jedes sinnliche Objekt, soweit es für mich existiert, ist ja immer nur die Resultante aus den beiden Komponenten, dem sinnlich Gegebenen und meiner apperzeptiven Tätigkeit.»

Jede einfache Linie mutet mir, damit ich sie als das, was sie ist, erfasse, eine apperzeptive Tätigkeit zu. Ich muss den inneren Blick ausweiten, bis er die ganze Linie umspannt; ich muss innerlich das so Aufgefasste abgrenzen und für sich aus seiner Umgebung herausnehmen. Also mutet jede Linie mir schon jene innere Bewegung zu, die die beiden Momente in sich schliesst: die Ausweitung und Begrenzung. Ausserdem aber stellt jede Linie vermöge ihrer Richtung und Form noch allerlei spezielle Zumutungen an mich.

«Die Frage entsteht nun: wie verhalte ich mich zu solchen Zumutungen. Dabei sind zwei Möglichkeiten, nämlich dass ich zu solcher Zumutung Ja und dass ich zu ihr Nein sage, dass ich frei die mir

zugemutete Tätigkeit übe oder dass ich der Zumutung mich widersetze; dass die in mir liegenden natürlichen Tendenzen, Neigungen, Bedürfnisse der Selbstbetätigung mit der Zumutung in Einklang stehen oder dass das Gegenteil der Fall ist. Wir haben immer ein Bedürfnis der Selbstbetätigung. Dies ist sogar das Grundbedürfnis unseres Wesens. Aber die Selbstbetätigung, die mir durch ein sinnliches Objekt zugemutet wird, kann so beschaffen sein, dass sie vermöge eben dieser Beschaffenheit nicht reibungslos, nicht ohne innere Gegensätzlichkeit von mir vollzogen wird.
Kann ich der zugemuteten Tätigkeit mich ohne innerliche Gegensätzlichkeit überlassen, dann habe ich ein Gefühl der Freiheit. Und dies ist ein Lustgefühl. Das Gefühl der Lust ist immer ein Gefühl der freien Selbstbetätigung. Es ist die unmittelbar erlebte Tönung oder Färbung des Tätigkeitsgefühls, das sich einstellt, wenn die Tätigkeit ohne innere Reibung vor sich geht. Sie ist das Bewusstseinssymptom des freien Einklangs zwischen der Zumutung zur Tätigkeit und meinem Vollbringen.»
Im zweiten Fall aber entsteht ein Konflikt zwischen meinem natürlichen Bestreben der Selbstbetätigung und derjenigen, die mir zugemutet wird. Und das Gefühl des Konflikts ist gleicherweise ein Gefühl der Unlust an dem Objekt.
Jenen Sachverhalt nennt Lipps die positive, diesen die negative Einfühlung.

Indem diese allgemeine apperzeptive Tätigkeit das Objekt erst in meinen geistigen Besitz bringt, gehört diese Tätigkeit zu dem Objekt. «Die Form eines Objekts ist immer das Geformtsein durch mich, durch meine innere Tätigkeit. Es ist eine Grundtatsache aller Psychologie und erst recht aller Aesthetik, dass ein «sinnlich gegebenes Objekt» genau genommen ein Unding ist, etwas, das es nicht gibt und nicht geben kann. Indem es für mich existiert — und nur von solchen Objekten kann die Rede sein —, ist es von meiner Tätigkeit, von meinem inneren Leben durchdrungen.» Diese Apperzeption ist also keine beliebige und willkürliche, sondern mit dem Objekt notwendig verbunden.
Zum ästhetischen Genuss wird die apperzeptive Tätigkeit im Falle der positiven Einfühlung, im Falle des Einklangs meiner natürlichen Tendenzen der Selbstbetätigung mit der mir von dem sinnlichen Objekte zugemuteten Tätigkeit. Und von dieser positiven Einfühlung kann auch dem Kunstwerk gegenüber nur die Rede sein. Hier ist die Basis der Einfühlungstheorie, soweit sie auf das Kunstwerk ihre praktische Anwendung findet. Aus ihr ergeben sich die Definitionen des Schönen und Hässlichen. Z. B.: «Nur soweit diese Einfühlung besteht, sind Formen schön. Ihre Schönheit ist dies mein ideelles freies Sichausleben in ihnen. Dagegen ist die Form hässlich, wenn ich dies nicht vermag, wenn ich mich in der Form oder in ihrer Betrachtung innerlich unfrei, gehemmt,

einem Zwange unterliegend fühle.» (Lipps, Aesthetik 247.)
Es ist hier nicht der Platz, um den weiteren Ausbau des Systems zu verfolgen. Für unsere Zwecke genügt es, den Ausgangspunkt dieser Art des ästhetischen Erlebens, seine psychischen Voraussetzungen zu kennzeichnen. Denn dadurch gelangen wir zum Verständnis jener für uns wichtigen Formel, die uns als Folie für die folgenden Ausführungen dienen soll und die wir deshalb an dieser Stelle wiederholen: «Aesthetischer Genuss ist objektivierter Selbstgenuss.»
Das Ziel der folgenden Ausführungen ist, nachzuweisen, dass die Annahme, dieser Einfühlungsprozess sei zu allen Zeiten und allerorten die Voraussetzung künstlerischen Schaffens gewesen, nicht aufrecht erhalten werden kann. Vielmehr stehen wir mit dieser Einfühlungstheorie den künstlerischen Schöpfungen vieler Zeiten und Völker gegenüber hilflos da. Zum Verständnis jenes ungeheuren Komplexes von Kunstwerken, die aus dem engen Rahmen griechisch-römischer und modern okzidentaler Kunst hinaustreten, bietet sie uns z. B. keine Handhabe. Hier zwingt sich uns vielmehr die Erkenntnis auf, dass ein ganz anderer psychischer Prozess vorliegt, der die eigentümliche von uns nur negativ gewürdigte Beschaffenheit jener Stile erklärt. Ehe wir versuchen, diesen Prozess annäherungsweise zu bestimmen, müssen einige Worte gesagt werden über gewisse Grundbegriffe der

Kunstwissenschaft, da erst bei einer Einigung über diese Grundbegriffe das Verständnis des Folgenden möglich ist.

Da das Aufblühen der Kunstgeschichte in das 19. Jahrhundert fiel, so war es selbstverständlich, dass die Theorien über die Entstehung des Kunstwerkes auf materialistischer Anschauungsweise basierten. Es bedarf keiner Erwähnung, wie gesund und rationell dieser Versuch, in das Wesen der Kunst einzudringen, als Rückschlag auf die spekulative Aesthetik und ästhetische Schöngeisterei des 18. Jahrhunderts wirkte. Ein überaus wertvolles Fundament wurde auf diese Weise für die junge Wissenschaft gesichert. Ein Werk wie Sempers «Stil» bleibt eine Grosstat der Kunstgeschichte, die wie jedes grossaufgerichtete und durchgearbeitete Gedankengebäude jenseits der historischen Wertungen von «richtig» und «falsch» steht.

Trotzdem ist dieses Buch mit seiner materialistischen Theorie über die Entstehung des Kunstwerkes, die in alle Kreise drang und Jahrzehnte hindurch bis in unsere Zeit hinein als stillschweigende Voraussetzung der meisten kunsthistorischen Untersuchungen galt, für uns heute ein Stützpunkt der Fortschrittsfeindlichkeit und Denkfaulheit. Jedem tieferen Eindringen in das innerste Wesen des Kunstwerkes ist durch die übertriebene Einschätzung subalterner Momente der Weg versperrt. Und zudem hat nicht jeder, der sich auf Semper beruft, Sempers Geist.

Allenthalben kündigt sich eine Reaktion auf diesen platten und bequemen Kunstmaterialismus an. Die stärkste Bresche in dieses System hat wohl der früh verstorbene Wiener Gelehrte Alois Riegl gelegt, dessen tiefgrabendes und grossangelegtes Werk über die spätrömische Kunstindustrie — teilweise durch die schwere Zugänglichkeit der Publikation — leider nicht die Beachtung fand, die es bei seiner epochemachenden Bedeutung verdiente*).

Riegl führte zuerst in die kunstgeschichtliche Untersuchungsmethode den Begriff des «Kunstwollens» ein. Unter «absolutem Kunstwollen» ist jene latente innere Forderung zu verstehen, die, gänzlich unabhängig von dem Objekte und dem Modus des Schaffens, für sich besteht und sich als Wille zur Form gebärdet. Sie ist das primäre Moment jedes künstlerischen Schöpfens und jedes Kunstwerk ist seinem innersten Wesen nach nur eine Objektivation dieses a priori vorhandenen absoluten Kunstwollens. Die kunstmaterialistische

*) Meine Arbeit stützt sich an manchen Punkten auf Rieglsche Anschauungen, wie sie in den «Stilfragen» (1893) und in der «Spätrömischen Kunstindustrie» (1901) niedergelegt sind. Eine Kenntnis dieser Werke ist für das Verständnis meiner Arbeit, wenn auch nicht unbedingt notwendig, so doch sehr erwünscht. Wenn auch der Verfasser nicht in allen Punkten mit Riegl übereinstimmt, so steht er doch, was die Methode der Untersuchungen angeht, auf demselben Boden und dankt ihm die grössten Anregungen.

Methode, die, wie ausdrücklich zu betonen ist, nicht ohne weiteres mit Gottfried Semper zu identifizieren, sondern teilweise auf einer missverstandenen kleinlichen Auslegung seines Werkes basiert, sah im primitiven Kunstwerk ein Produkt der drei Faktoren: Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik. Die Kunstgeschichte war für sie im letzten Grunde eine Geschichte des Könnens. Die neue Anschauung dagegen betrachtet die Entwicklungsgeschichte der Kunst als eine Geschichte des Wollens, von der psychologischen Voraussetzung ausgehend, dass das Können nur eine sekundäre Folgeerscheinung des Wollens ist. Die Stileigentümlichkeiten vergangener Epochen sind also nicht auf ein mangelndes Können, sondern auf ein anders gerichtetes Wollen zurückzuführen. Das Ausschlaggebende ist also das, was Riegl «das absolute Kunstwollen» nennt und das durch jene drei Faktoren Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik nur modifiziert wird. «Diesen drei Faktoren kommt nicht mehr jene positive schöpferische Rolle zu, die ihnen die materialistische Theorie zugedacht hat, sondern eine hemmende, negative: sie bilden gleichsam die Reibungskoeffizienten innerhalb des Gesamtproduktes.» (Spätrömische Kunstindustrie.)*)

*) Vgl. dazu Wölfflin: «Eine technische Entstehung einzelner Formen zu leugnen, liegt mir natürlich durchaus fern. Die Natur des Materials, die Art seiner Bearbeitung, die Konstruktion werden nie ohne Einfluss sein. Was ich aber aufrecht erhalten möchte —

Man wird im allgemeinen nicht verstehen, warum dem Begriff Kunstwollen eine so ausschliessliche Bedeutung gegeben wird, weil man von der naiven festeingewurzelten Voraussetzung ausgeht, dass das Kunstwollen, d. h. der zweckbewusste Trieb, der der Entstehung des Kunstwerkes vorangeht, zu allen Zeiten mit Vorbehalt gewisser Variationen, die man stilistische Eigentümlichkeiten nennt, derselbe gewesen sei und, soweit die bildenden Künste in Betracht kommen, die Annäherung an das Naturvorbild zum Ziel gehabt habe.

All unsere Urteile über die Kunsterzeugnisse der Vergangenheit kranken an dieser Einseitigkeit. Wir müssen uns das eingestehen. Aber mit diesem Eingeständnis ist wenig erreicht. Denn jene Urteilsdirektiven, die uns so einseitig machen, sind uns aus langer Tradition her so sehr in Fleisch und Blut übergegangen, dass hier eine Umwertung der Werte mehr oder weniger Gehirnarbeit bleibt, der das Empfinden nur mühsam folgt, um im ersten unbewachten Augenblick wieder in seine alten unzerstörbaren Vorstellungen zurückzuschnellen.

---

namentlich gegenüber einigen neuen Bestrebungen — ist das, dass die Technik niemals einen Stil schafft, sondern wo man von Kunst spricht, ein bestimmtes Formgefühl immer das Primäre ist. Die technisch erzeugten Formen dürfen diesem Formgefühl nicht widersprechen; sie können nur da Bestand haben, wo sie sich dem Formgeschmack, der schon da ist, fügen. (Renaissance und Barock, II. Aufl. 57.)

Das Urteilskriterium, bei dem wir mit aller Selbstverständlichkeit verharren, ist, wie gesagt, die Annäherung an die Wirklichkeit, die Annäherung an das organische Leben selbst. Unsere Begriffe von Stil und von ästhetischer Schönheit, die in der Theorie den Naturalismus als ein subalternes Element des Kunstwerkes erklären, sind in Wirklichkeit doch ganz untrennbar von dem eben genannten Urteilskriterium*).

Ausserhalb der Theorie stellt sich die Sache so dar, dass wir jenen höheren Elementen, die wir in unklarer Weise mit dem vieldeutigen Wort «Stil» bezeichnen, nur einen regelnden, modifizierenden Einfluss auf die Wiedergabe des Organisch-Lebenswahren zuerkennen.

Jede kunstgeschichtliche Betrachtungsweise, die konsequent mit dieser Einseitigkeit bricht, wird als konstruiert verschrien, als eine Beleidigung des «gesunden Menschenverstandes». Was ist aber dieser gesunde Menschenverstand anders als die Trägheit unseres Geistes, sich aus dem so kleinen und beschränkten Kreise unserer Vorstellungsbahnen herauszubegeben und die Möglichkeiten anderer Voraussetzungen anzuerkennen. So bleibt es denn

---

*) Man vergegenwärtige sich beispielsweise nur, wie hilflos auch ein künstlerisch geschultes modernes Publikum einer Erscheinung wie Hodler gegenübersteht, um nur einen von tausend Fällen zu nennen. In dieser Hilflosigkeit verrät sich jedoch klar, wie sehr man das Naturschöne und Naturwahre als Bedingung des Kunstschönen anzusehen gewohnt ist.

stets der Herren eigner Geist, in dem die Zeiten sich bespiegeln.
Ehe wir weitergehen, sei das Verhältnis der Naturnachahmung zur Aesthetik klargestellt. Hier ist es notwendig, sich darüber zu einigen, dass der Nachahmungstrieb, dieses elementare Bedürfnis des Menschen, ausserhalb der eigentlichen Aesthetik steht und dass seine Befriedigung prinzipiell nichts mit der Kunst zu tun hat.
Es ist hier aber wohl zu unterscheiden zwischen Nachahmungstrieb und dem Naturalismus als Kunstgattung. Sie sind in ihrer physischen Qualität keineswegs identisch und müssen scharf voneinander getrennt werden, so schwer dies auch erscheint. Jede Verwirrung der Begriffe ist in dieser Beziehung von folgenschwerster Bedeutung. Hier ist wohl die Ursache zu suchen für das Missverhältnis, in dem die Mehrzahl der gebildeten Menschen zur Kunst stehen.
Der primitive Nachahmungstrieb hat zu allen Zeiten geherrscht und seine Geschichte ist eine Geschichte der manuellen Geschicklichkeit ohne ästhetische Bedeutung. Gerade in den ältesten Zeiten war dieser Trieb ganz getrennt von dem eigentlichen Kunsttrieb; er befriedigte sich sonderlich in der Kleinkunst, so an jenen kleinen Idolen und symbolischen Spielereien, die wir aus allen frühen Kunstepochen kennen und die oft genug in direktem Widerspruch stehen zu den Schöpfungen, in denen sich der reine Kunsttrieb der betreffenden

Völker manifestierte. Man erinnere sich nur, wie zum Beispiel in Aegypten Nachahmungstrieb und Kunsttrieb gleichzeitig aber getrennt nebeneinander gingen. Während die sogenannte «Volkskunst» mit verblüffendem Realismus jene bekannten Statuen wie den Schreiber oder den Dorfschulzen schuf, zeigte die eigentliche, fälschlich «Hofkunst» genannte Kunst einen strengen Stil, der jedem Realismus aus dem Wege ging. Dass hier weder von Nichtkönnen noch von Erstarrtsein die Rede sein kann, sondern dass hier ein bestimmter psychischer Trieb befriedigt werden wollte, wird im weiteren Verlaufe unserer Ausführungen noch besprochen werden. Die eigentliche Kunst hat jederzeit ein tiefes psychisches Bedürfnis befriedigt, nicht aber den reinen Nachahmungstrieb, die spielerische Freude an der Nachformung des Naturvorbildes. Die Gloriole, die den Begriff Kunst umschwebt, all die verehrende Hingabe, die sie zu allen Zeiten genossen, kann doch psychologisch nur motiviert werden, indem man an eine Kunst denkt, die, aus psychischen Bedürfnissen entstanden, psychische Bedürfnisse befriedigt.

Und in diesem Sinne nur erhält die Kunstgeschichte eine der Religionsgeschichte fast gleichwertige Bedeutung. Die Formel, von der Schmarsow in seinen Grundbegriffen ausgeht: «Die Kunst ist eine Auseinandersetzung des Menschen mit der Natur», mag gelten, wenn man auch alle Metaphysik als das, was sie im Grunde ist, als eine Auseinander-

setzung des Menschen mit der Natur, betrachtet. Der einfache Nachahmungstrieb würde dann aber ebensowenig oder -viel mit diesem Auseinandersetzungstrieb zu tun haben, wie auf der anderen Seite z. B. die Nutzbarmachung der Naturkräfte (was doch auch eine Auseinandersetzung mit der Natur ist) mit dem höheren psychischen Triebe, sich Götter zu schaffen, zu tun hat.

DerWert eines Kunstwerkes, was wir seine Schönheit nennen, liegt allgemein gesprochen in seinen Beglückungswerten. Diese Beglückungswerte stehen natürlich in einem kausalen Verhältnis zu jenen psychischen Bedürfnissen, die sie befriedigen. Das «absolute Kunstwollen» ist also der Gradmesser für die Qualität jener psychischen Bedürfnisse.

Eine Psychologie des Kunstbedürfnisses — von unserem modernen Standpunkt aus gesprochen: des Stilbedürfnisses — ist noch nicht geschrieben. Sie würde eine Geschichte des Weltgefühls sein und als solche gleichwertig neben der Religionsgeschichte stehen. Unter Weltgefühl verstehe ich den psychischen Zustand, in dem die Menschheit jeweilig sich dem Kosmos gegenüber, den Erscheinungen der Aussenwelt gegenüber befindet. Dieser Zustand verrät sich in der Qualität der psychischen Bedürfnisse, d. i. in der Beschaffenheit des absoluten Kunstwollens und findet seinen äusserlichen Niederschlag im Kunstwerk, nämlich im Stil desselben, dessen Eigenart eben die Eigenart der psy-

chischen Bedürfnisse ist. So lassen sich an der Stilentwicklung der Kunst die verschiedenen Abstufungen des sogenannten Weltgefühls ebenso ablesen wie an der Theogonie der Völker.

Jeder Stil stellte für die Menschheit, die ihn aus ihren psychischen Bedürfnissen heraus schuf, die höchste Beglückung dar. Das muss zum obersten Glaubenssatz aller objektiven kunstgeschichtlichen Betrachtung werden. Was von unserem Standpunkt aus als grösste Verzerrung erscheint, muss für den jeweiligen Produzenten die höchste Schönheit und die Erfüllung seines Kunstwollens gewesen sein. So sind alle Wertungen von unserem Standpunkte, von unserer modernen Aesthetik aus, die ihre Urteile ausschliesslich im Sinne der Antike oder der Renaissance fällt, von einem höheren Standpunkt aus Sinnlosigkeiten und Plattheiten.

Nach dieser notwendigen Abschweifung kehren wir wieder zu dem Ausgangspunkt, nämlich zu der These von der beschränkten Anwendbarkeit der Einfühlungstheorie, zurück.

Das Einfühlungsbedürfnis kann als Voraussetzung des Kunstwollens nur da angesehen werden, wo das Kunstwollen dem Organisch-Lebenswahren, d. h. dem Naturalismus im höheren Sinne, zuneigt. Das Beglückungsgefühl, das durch die Wiedergabe organisch-schöner Lebendigkeit in uns ausgelöst wird, das was der moderne Mensch als Schönheit bezeichnet, ist eine Befriedigung jenes inneren Selbstbetätigungsbedürfnisses, in dem Lipps die

Voraussetzung des Einfühlungsprozesses sieht. Wir geniessen in den Formen eines Kunstwerkes uns selbst. Aesthetischer Genuss ist objektivierter Selbstgenuss. Der Wert einer Linie, einer Form besteht für uns in dem Werte des Lebens, das sie für uns enthält. Sie erhält ihre Schönheit nur durch unser Vitalgefühl, das wir dunkel in sie hineinversenken.

Die Erinnerung an die tote Form einer Pyramide, oder an die Lebensunterdrückung, wie sie sich z. B. in byzantinischen Mosaiken manifestiert, sagt uns ohne weiteres, dass hier das Einfühlungsbedürfnis, das aus naheliegenden Gründen immer dem Organischen zuneigt, unmöglich das Kunstwollen bestimmt haben kann. Ja, es drängt sich uns der Gedanke auf, dass hier ein Trieb vorliegt, der dem Einfühlungstrieb direkt entgegengesetzt ist und der das, worin das Einfühlungsbedürfnis seine Befriedigung findet, gerade zu unterdrücken sucht*).

Als dieser Gegenpol des Einfühlungsbedürfnisses erscheint uns der Abstraktionsdrang. Um seine Analyse und um die Konstatierung der Bedeutung,

---

*) Dass wir uns heute auch in die Form einer Pyramide einfühlen können, soll damit nicht geleugnet werden, so wenig wie überhaupt die Möglichkeit einer Einfühlung in abstrakte Formen, wovon im folgenden noch viel die Rede sein wird, geleugnet werden soll. Nur widerspricht alles der Annahme, dass dieser Einfühlungstrieb bei den Schöpfern der Pyramidenform wirksam war. (Siehe den praktischen Teil dieser Arbeit.)

die er innerhalb der Kunstentwicklung einnimmt, ist es mir bei dieser Arbeit in erster Linie zu tun.
Wie weit der Abstraktionsdrang das Kunstwollen bestimmt hat, können wir auf eine sich aus den folgenden Ausführungen ergebende Weise an den Kunstwerken ablesen. Dabei finden wir, dass das Kunstwollen der Naturvölker, soweit ein solches überhaupt bei ihnen vorhanden ist, dann das Kunstwollen aller primitiven Kunstepochen und schliesslich das Kunstwollen gewisser entwickelter orientalischer Kulturvölker diese abstrakte Tendenz zeigt. Der Abstraktionsdrang steht also am Anfange jeder Kunst und bleibt bei gewissen auf hoher Kulturstufe stehenden Völkern der herrschende, während er z. B. bei den Griechen und anderen Okzidentalen langsam abflaut, um dem Einfühlungsdrang Platz zu machen. Diese vorläufige Konstatierung findet ihre Beweisführung im praktischen Teile der Arbeit.
Welches sind nun die psychischen Voraussetzungen des Abstraktionsdranges? Wir haben sie im Weltgefühl jener Völker, in ihrem psychischen Verhalten dem Kosmos gegenüber zu suchen. Während der Einfühlungsdrang ein glückliches pantheistisches Vertraulichkeitsverhältnis zwischen dem Menschen und den Aussenwelterscheinungen zur Bedingung hat, ist der Abstraktionsdrang die Folge einer grossen inneren Beunruhigung des Menschen durch die Erscheinungen der Aussenwelt und korrespondiert in religiöser Beziehung mit einer stark

II*

transzendentalen Färbung aller Vorstellungen. Diesen Zustand möchten wir eine ungeheure geistige Raumscheu nennen. Wenn Tibull sagt: primum in mundo fecit deus timor, so lässt sich dieses selbe Angstgefühl auch als Wurzel des künstlerischen Schaffens annehmen.

Ein naheliegender Vergleich mit jener körperlichen Platzangst, wie sie als Krankheitszustand gewisse Leute beherrscht, wird vielleicht besser erklären, was wir unter jener geistigen Raumscheu verstehen. Jene körperliche Platzangst lässt sich volkstümlich erklären als ein Ueberbleibsel aus einer normalen Entwicklungsstufe des Menschen, in der er, um mit einem sich vor ihm ausdehnenden Raum vertraut zu werden, sich noch nicht allein auf den Augeneindruck verlassen konnte, sondern noch auf die Versicherungen seines Tastsinnes angewiesen war. Sobald der Mensch Zweifüssler und als solcher allein Augenmensch wurde, musste ein leises Unsicherheitsgefühl zurückbleiben. In seiner weiteren Entwicklung aber machte sich der Mensch durch Gewöhnung und intellektuelle Ueberlegung von dieser primitiven Angst einem weiten Raum gegenüber frei*).

---

*) Es sei in diesem Zusammenhang an die Raumscheu erinnert, die sich in der ägyptischen Architektur deutlich manifestiert. Durch unzählige Säulen, denen keine konstruktive Funktion zukommt, suchte man den Eindruck des freien Raumes zu zerstören und dem hilflosen Blick durch die Säulen Stützversicherungen zu geben. Vgl. Riegl, Spätrömische Kunstindustrie, Kap. I.

Mit der geistigen Raumscheu der weiten, zusammenhangslosen, verwirrenden Welt der Erscheinungen gegenüber verhält es sich ähnlich. Die rationalistische Entwicklung der Menschheit drängte jene instinktive, durch die verlorene Stellung des Menschen innerhalb des Weltganzen bedingte, Angst zurück. Nur die orientalischen Kulturvölker, deren tieferer Weltinstinkt einer Entwicklung im rationalistischen Sinne entgegenstand, sie, die in der äusseren Erscheinung der Welt immer nur den glänzenden Schleier der Maja sahen, sie blieben sich der unergründlichen Verworrenheit aller Lebenserscheinungen bewusst und alle intellektuelle äussere Beherrschung des Weltbildes konnte sie darüber nicht hinwegtäuschen. Ihre geistige Raumscheu, ihr Instinkt für die Relativität alles Seienden stand nicht, wie bei den primitiven Völkern, vor dem Erkennen, sondern über dem Erkennen.
Von dem verworrenen Zusammenhang und dem Wechselspiel der Aussenwelterscheinungen gequält, beherrschte solche Völker ein ungeheures Ruhebedürfnis. Die Beglückungsmöglichkeit, die sie in der Kunst suchten, bestand nicht darin, sich in die Dinge der Aussenwelt zu versenken, sich in ihnen zu geniessen, sondern darin, das einzelne Ding der Aussenwelt aus seiner Willkürlichkeit und scheinbaren Zufälligkeit herauszunehmen, es durch Annäherung an abstrakte Formen zu verewigen und auf diese Weise einen Ruhepunkt in der Erscheinungen Flucht zu finden. Ihr stärkster

Drang war, das Objekt der Aussenwelt gleichsam aus dem Naturzusammenhang, aus dem unendlichen Wechselspiel des Seins herauszureissen, es von allem, was Lebensabhängigkeit, d. i. Willkür an ihm war, zu reinigen, es notwendig und unverrückbar zu machen, es seinem absoluten Werte zu nähern. Wo ihnen das gelang, da empfanden sie jene Beglückung und Befriedigung, die uns die Schönheit der organisch-lebensvollen Form gewährt, ja sie kannten keine andere Schönheit und so dürfen wir es ihre Schönheit nennen.
Riegl sagt in den «Stilfragen»: «Der nach den obersten Gesetzen von Symmetrie und Rhythmus streng aufgebaute geometrische Stil ist vom Standpunkt der Gesetzmässigkeit aus der vollkommenste. In unserer Wertschätzung aber steht er am niedrigsten und auch die Entwicklungsgeschichte der Künste lehrt, dass dieser Stil den Völkern meist zu einer Zeit eigen gewesen ist, da sie noch auf einer verhältnismässig niedrigen Kulturstufe verharrten.»
Greifen wir diesen Satz, der zwar die Rolle, die der geometrische Stil bei Völkern fortgeschrittener Kultur gespielt hat, unterschlägt, auf, so stehen wir vor der Tatsache: der in seiner Gesetzmässigkeit vollkommenste Stil, der Stil der höchsten Abstraktion, der strengsten Lebensausschliessung ist den Völkern auf ihrer primitivsten Kulturstufe zu eigen. Es muss also ein kausaler Zusammenhang bestehen zwischen primitiver Kultur und höchster,

reinster gesetzmässiger Kunstform. Und es lässt sich weiter der Satz aufstellen: Je weniger sich die Menschheit kraft ihres geistigen Erkennens mit der Erscheinung der Aussenwelt befreundet und zu ihr ein Vertraulichkeitsverhältnis gewonnen hat, desto gewaltiger ist die Dynamik, aus der heraus jene höchste abstrakte Schönheit erstrebt wird.
Nicht dass der primitive Mensch stärker nach Gesetzmässigkeit in der Natur suchte oder die Gesetzmässigkeit stärker in ihr empfände, gerade im Gegenteil: weil er so verloren und geistig hilflos zwischen den Dingen der Aussenwelt steht, weil er nur Unklarheit und Willkür im Zusammenhang und Wechselspiel der Aussenwelterscheinungen empfindet, ist bei ihm der Drang so stark, den Dingen der Aussenwelt ihre Willkür und Unklarheit im Weltbilde zu nehmen, ihnen einen Notwendigkeitswert und Gesetzmässigkeitswert zu geben. Um einen kühnen Vergleich zu brauchen: bei dem primitiven Menschen ist gleichsam der Instinkt für das «Ding an sich» am stärksten. Die zunehmende geistige Beherrschung der Aussenwelt und die Gewöhnung bedeuten ein Abstumpfen, ein Getrübtwerden dieses Instinktes. Erst nachdem der menschliche Geist in jahrtausendelanger Entwicklung die ganze Bahn rationalistischer Erkenntnis durchlaufen hat, wird in ihm als letzte Resignation des Wissens das Gefühl für das «Ding an sich» wieder wach. Was vorher Instinkt war, ist nun letztes Erkenntnisprodukt. Vom Hochmut

des Wissens herabgeschleudert steht der Mensch nun wieder ebenso verloren und hilflos dem Weltbild gegenüber wie der primitive Mensch, nachdem er erkannt hat, «dass diese sichtbare Welt, in der wir sind, das Werk der Maja sei, ein hervorgerufener Zauber, ein bestandloser, an sich wesenloser Schein, der optischen Illusion und dem Traume zu vergleichen, ein Schleier, der das menschliche Bewusstsein umfängt, ein Etwas, davon es gleich falsch und gleich wahr ist, zu sagen, dass es sei, als dass es nicht sei». (Schopenhauer, Kritik der Kantischen Philosophie.)
Aber diese Erkenntnis war künstlerisch unfruchtbar, schon weil der Mensch Individuum geworden war und sich losgelöst hatte von der Masse. Nur die dynamische Kraft, die in einer vom gemeinsamen Instinkt zusammengepressten undifferenzierten Masse ruht, hatte jene Formen von höchster abstrakter Schönheit aus sich heraus schaffen können. Das alleinstehende Individuum war zu schwach zu solcher Abstraktion.
Es wäre ein Verkennen der psychologischen Entstehungsbedingungen dieser abstrakten Kunstform, wenn man sagen wollte, die Sehnsucht nach Gesetzmässigkeit liess den Menschen nach der geometrischen Gesetzmässigkeit greifen, denn das setzte ein geistig-intellektuelles Durchdringen der geometrischen Form voraus, liesse sie als ein Produkt der Ueberlegung und der Berechnung erscheinen. Wir sind vielmehr berechtigt anzuneh-

men, dass hier eine reine Instinktschöpfung vorliegt, dass sich der Abstraktionsdrang diese Form mit elementarer Notwendigkeit ohne Dazwischenkunft des Intellekts geschaffen habe. Gerade weil der Intellekt den Instinkt noch nicht getrübt hatte, konnte die schliesslich schon in der Keimzelle enthaltene Disposition zur Gesetzmässigkeit den abstrakten Ausdruck dafür finden*).

Diese abstrakten gesetzmässigen Formen sind also die einzigen und die höchsten, in denen der Mensch angesichts der ungeheuren Verworrenheit des Weltbildes ausruhen kann. Wir finden von modernen Kunsttheoretikern vielfach den im ersten Augenblick verblüffenden Gedanken ausgesprochen, die Mathematik sei die höchste Kunstform, ja es ist bezeichnend, dass gerade die romantische Theorie in ihren künstlerischen Programmen zu dieser anscheinend paradoxen Erkenntnis gekommen ist, die dem allgemeinen verschwommenen Kunstempfinden so widerspricht. Und doch wird keiner zu sagen wagen, dass z. B. Novalis, der hauptsächlich diese hohe Anschauung der Mathematik vertreten und von dem die Aussprüche: «Das Leben der Götter ist Mathematik», «Reine Mathematik ist Religion» herrühren, nicht durch und durch Künstler gewesen sei. Nur liegt zwischen dieser Erkenntnis und dem elementaren Instinkt der primitiven Menschheit derselbe Wesensunterschied, wie wir

*) Im zweiten Kapitel dieser Arbeit wird dieses Problem eingehender behandelt werden.

ihn eben zwischen dem Gefühl der primitiven Menschheit für das «Ding an sich» und der philosophischen Spekulation über das «Ding an sich» konstatierten.

Riegl spricht von der kristallinischen Schönheit, «die das erste und ewigste Formgesetz der leblosen Materie bildet und der absoluten Schönheit (stoffliche Individualität) am nächsten kommt».

Wir können nun, wie gesagt, nicht annehmen, dass der Mensch diese Gesetze, nämlich die abstrakt gesetzmässigen, der leblosen Materie abgelauscht hat, es ist vielmehr eine Denknotwendigkeit für uns, anzunehmen, dass diese Gesetze implizite auch in der eignen menschlichen Organisation enthalten sind, obwohl jeder Erkenntnisversuch da nicht über logische Mutmassungen, wie sie im zweiten Kapitel dieser Arbeit berührt werden, hinaus kann.

Wir stellen also den Satz auf: die einfache Linie und ihre Weiterbildung in rein geometrischer Gesetzmässigkeit musste für den durch die Unklarheit und Verworrenheit der Erscheinungen beunruhigten Menschen die grösste Beglückungsmöglichkeit darbieten. Denn hier ist der letzte Rest von Lebenszusammenhang und Lebensabhängigkeit getilgt, hier ist die höchste absolute Form, die reinste Abstraktion erreicht; hier ist Gesetz, ist Notwendigkeit, wo sonst überall die Willkür des Organischen herrscht. Nun aber dient solcher Abstraktion kein Naturobjekt als Vorbild. «Von dem

Naturobjekt unterscheidet sich die geometrische Linie eben dadurch, dass sie nicht im Naturzusammenhang steht. Was ihr Wesen ausmacht, gehört freilich der Natur an. Die mechanischen Kräfte sind Naturkräfte. Aber sie sind in der geometrischen Linie und den geometrischen Formen überhaupt aus dem Naturzusammenhang und unendlichen Wechselspiel der Naturkräfte herausgenommen und für sich zur Anschauung gekommen.» (Lipps, Aesthetik 249.)
Diese reine Abstraktion konnte natürlich nie erreicht werden, sobald ein tatsächliches Naturvorbild zugrunde lag. Es fragt sich also: wie verhielt sich der Abstraktionsdrang den Dingen der Aussenwelt gegenüber? Wir betonten schon, dass es nicht der Nachahmungstrieb gewesen — die Geschichte des Nachahmungstriebes ist eine andere als die Geschichte der Kunst —, der zur künstlerischen Wiedergabe eines Naturvorbildes zwang. Vielmehr sehen wir darin das Bestreben, das einzelne Objekt der Aussenwelt, soweit es besonders das Interesse erweckte, aus seiner Verbindung und Abhängigkeit von den anderen Dingen zu erlösen, es dem Lauf des Geschehens zu entreissen, es absolut zu machen.
Riegl hat diesen Abstraktionsdrang ausdrücklich dem Kunstwollen der alten Kulturvölker zugrunde gelegt: „Die Kulturvölker des Altertums erblickten in den Aussendingen nach Analogie der ihnen (vermeintlich) bekannten eigenen menschlichen

Natur (Anthropismus) stoffliche Individuen zwar von verschiedener Grösse, aber jedes zu festzusammenhängenden Teilen, zu einer untrennbaren Einheit zusammengeschlossen. Ihre sinnliche Wahrnehmung zeigte ihnen die Dinge verworren und unklar untereinander vermengt; mittels der bildenden Kunst griffen sie einzelne Individuen heraus und stellten sie in ihrer klar abgeschlossenen Einheit hin. Die bildende Kunst des gesamten Altertums hat somit ihr letztes Ziel darin gesucht, die Aussendinge in ihrer klaren stofflichen Individualität wiederzugeben und dabei gegenüber der sinnfälligen Erscheinung der Aussendinge in der Natur alles zu vermeiden und zu unterdrücken, was den unmittelbar überzeugenden Ausdruck der stofflichen Individualität trüben und abschwächen könnte.» (Riegl, Spätrömische Kunstindustrie.)

Eine entscheidende Konsequenz eines solchen Kunstwollens war einerseits die Annäherung der Darstellung an die Ebene, anderseits strenge Unterdrückung der Raumdarstellung und ausschliessliche Wiedergabe der Einzelform.

Zur Annäherung der Darstellung an die Ebene wurde man gedrängt, weil die Dreidimensionalität einer Auffassung des Objektes als einer geschlossenen stofflichen Individualität am meisten entgegensteht, indem ihre Wahrnehmung ein Nacheinander von zu kombinierenden Wahrnehmungsmomenten erfordert, in dem die geschlossene Individualität des Objektes zerfliesst; anderseits ver-

raten sich die Tiefendimensionen nur durch Verkürzungen und Schatten, zu ihrer Erfassung bedarf es daher einer starken Beteiligung des kombinierenden Verstandes und der Gewöhnung. Beidemal also ergibt sich eine subjektive Trübung des objektiven Tatbestandes, um deren Vermeidung es den alten Kulturvölkern nach Möglichkeit zu tun war.

Die Unterdrückung der Raumdarstellung war schon deshalb ein Gebot des Abstraktionsdranges, weil es der Raum gerade ist, der die Dinge miteinander verbindet, der ihnen ihre Relativität im Weltbilde gibt, und weil der Raum sich eben nicht individualisieren lässt. Soweit also ein sinnliches Objekt noch vom Raum abhängig ist, kann es uns nicht in seiner geschlossenen stofflichen Individualität erscheinen. Alles Streben richtete sich also auf die vom Raum erlöste Einzelform.

Wem diese These von dem Urbedürfnis des Menschen, das sinnliche Objekt mittels der künstlerischen Darstellung von der Unklarheit zu befreien, die es durch seine Dreidimensionalität besitzt, als konstruiert und geschraubt erscheint, der möge sich daran erinnern, dass ein moderner Künstler und sogar ein Plastiker wieder ein sehr starkes Gefühl von diesem Bedürfnis hat. Ich verweise nämlich auf folgende Sätze aus Hildebrands «Problem der Form»: «Denn die Plastik hat nicht die Aufgabe, den Beschauer in dem unfertigen und unbehaglichen Zustande gegenüber dem Dreidimen-

sionalen oder Kubischen des Natureindrucks zu lassen, bei dem er sich abmühen muss, eine klare Gesichtsvorstellung sich zu bilden, sondern sie besteht gerade darin, ihm diese Gesichtsvorstellung zu geben und dadurch dem Kubischen das Quälende zu nehmen. Solange eine plastische Figur sich in erster Linie als ein Kubisches geltend macht, ist sie noch im Anfangsstadium ihrer künstlerischen Gestaltung, erst wenn sie als ein Flaches wirkt, obschon sie kubisch ist, gewinnt sie eine künstlerische Form.»

Das, was Hildebrand hier «das Quälende des Kubischen» nennt, ist im letzten Grunde nichts anderes als ein Ueberbleibsel jener Qual und Unruhe, die den Menschen den Dingen der Aussenwelt in ihrem unklaren Zusammenhang und Wechselspiel gegenüber beherrschte, ist nichts anderes als eine letzte Erinnerung an den Ausgangspunkt alles künstlerischen Schaffens, nämlich an den Abstraktionsdrang.

Wenn wir nun die Formel, die wir als die Basis des aus dem Einfühlungsdrang resultierenden ästhetischen Erlebens fanden, wiederholen: «Aesthetischer Genuss ist objektivierter Selbstgenuss», so werden wir sofort des polaren Gegensatzes dieser beiden Formen des ästhetischen Geniessens bewusst werden. Auf der einen Seite das Ich als Trübung der Grösse, als Beeinträchtigung der Beglükkungsmöglichkeit des Kunstwerkes, auf der anderen Seite innigste Verbindung zwischen dem Ich

und dem Kunstwerk, das all sein Leben nur von dem Ich erhält.
Dieser Dualismus des ästhetischen Erlebens, wie ihn die genannten beiden Pole kennzeichnen, ist — und damit mag dieses Kapitel schliessen — kein endgültiger. Jene beiden Pole sind nur Gradabstufungen eines gemeinsamen Bedürfnisses, das sich uns als das tiefste und letzte Wesen alles ästhetischen Erlebens offenbart: das ist das Bedürfnis nach Selbstentäusserung.
Im Abstraktionsdrang ist die Intensität des Selbstentäusserungstriebes eine ungleich grössere und konsequentere. Er charakterisiert sich hier nicht wie beim Einfühlungsbedürfnis als ein Drang, sich vom individuellen Sein zu entäussern, sondern als ein Drang, in der Betrachtung eines Notwendigen und Unverrückbaren erlöst zu werden vom Zufälligen des Menschseins überhaupt, von der scheinbaren Willkür der allgemeinen organischen Existenz. Das Leben als solches wird als Störung des ästhetischen Genusses empfunden.
Dass auch das Einfühlungsbedürfnis als Ausgangspunkt des ästhetischen Erlebens im Grunde einen Selbstentäusserungstrieb darstellt, will uns im ersten Augenblick um so weniger einleuchten, als wir noch jene Formel im Ohr haben: «Aesthetischer Genuss ist objektivierter Selbstgenuss.» Denn damit ist doch gesagt, dass der Einfühlungsprozess eine Selbstbejahung, eine Bejahung des allgemeinen Tätigkeitswillens, der in uns ist, darstellt. «Wir

haben immer ein Bedürfnis nach Selbstbetätigung. Dies ist sogar das Grundbedürfnis unseres Wesens.» Indem wir aber diesen Tätigkeitswillen in ein anderes Objekt einfühlen, sind wir in dem anderen Objekt. Wir sind von unserem individuellen Sein erlöst, solange wir mit unserem inneren Erlebensdrange in ein äusseres Objekt, in einer äusseren Form aufgehen. Wir fühlen gleichsam unsere Individualität in feste Grenzen einfliessen gegenüber der grenzenlosen Differenziertheit des individuellen Bewusstseins. In dieser Selbstobjektivierung liegt eine Selbstentäusserung. Diese Bejahung unseres individuellen Tätigkeitsbedürfnisses stellt gleichzeitig eine Beschränkung seiner unbegrenzbaren Möglichkeiten, eine Verneinung seiner unvereinbaren Differenziertheiten dar. Wir ruhen mit unserem inneren Tätigkeitsdrange in den Grenzen dieser Objektivierung aus. «Ich bin also in der Einfühlung nicht dies reale Ich, sondern bin von diesem innerlich losgelöst, d. h. ich bin losgelöst von allem dem, was ich ausser der Betrachtung der Form bin. Ich bin nur dies ideelle, dies betrachtende Ich.» (Lipps, Aesthetik 247.) Die Volkssprache spricht treffend von einem Sich-Verlieren in der Betrachtung eines Kunstwerkes.

Es kann also in diesem Sinne nicht zu kühn erscheinen, alles ästhetische Geniessen wie vielleicht sogar alles menschliche Glücksempfinden überhaupt, auf den Selbstentäusserungstrieb als sein tiefstes und letztes Wesen zurückzuführen.

Es steht also der Selbstentäusserungstrieb, der auf die allgemeine organische Vitalität ausgeweitet ist, als Abstraktionsdrang dem nur auf die individuelle Existenz gerichteten Selbstentäusserungsdrang, wie er sich im Einfühlungsbedürfnis offenbart, als polarer Gegensatz gegenüber. Mit einer näheren Charakterisierung dieses ästhetischen Dualismus wird sich das folgende Kapitel beschäftigen*).

*) Die Schopenhauersche Aesthetik bietet ein Analogon zu solcher Auffassung. Bei Sch. besteht das Glück der ästhetischen Anschauung eben auch darin, dass der Mensch in ihr von seinem Individuum, von seinem Willen erlöst wird und nur noch als reines Subjekt, als klarer Spiegel des Objekts bestehen bleibt. «Und eben dadurch ist der in solcher Anschauung Begriffene nicht mehr Individuum, denn das Individuum hat sich eben in solcher Anschauung verloren: sondern er ist reines, willenloses, schmerzloses, zeitloses Subjekt der Erkenntnis.» (Vgl. drittes Buch der «Welt als Wille und Vorstellung».)

ZWEITES KAPITEL

NATURALISMUS UND STIL

Den beiden Polen des Kunstwollens, wie wir sie im ersten Kapitel zu definieren und gegeneinander abzugrenzen suchten, entsprechen, auf das Produkt des Kunstwollens angewandt, die beiden Begriffe Naturalismus und Stil.

Zuerst muss man sich über den Begriff des Wortes Naturalismus einigen und ihn scharf scheiden von dem Begriff des Imitativen. Denn es ist die Möglichkeit vorhanden, dass ein durchgearbeitetes naturalistisches Kunstwerk für den oberflächlichen Blick einem rein imitativen Produkt gleichsieht, obwohl es in seinen psychischen Voraussetzungen himmelweit verschieden von ihm ist. Naturalismus als Kunstgattung ist also scharf zu trennen von der reinen Imitation eines Naturvorbildes. Denn hier liegt der Ausgangspunkt vieler Missverständnisse moderner Kunstbetrachtung.

Die Kunst ist heute ein so verworrenes, kompliziertes Gebilde geworden, ein so differenziertes Produkt aus heterogenen Bestandteilen, über deren Verschiedenheit sich keiner mehr Rechenschaft gibt, dass man nicht peinlich genug die einzelnen gänzlich verwischten Linien wieder aufspüren und nachziehen kann. Manchem erscheint dieses Bemühen als Begriffsspalterei, doch diese Begriffsspalterei besteht nur darin, dass man zwei Linien, die sich heute beinahe decken, sorgsam vonein-

ander trennt, weil man weiss, dass dieser Parallelismus nur scheinbar ist und dass jede Linie, durch den langen Prozess der Entwicklung hindurchverfolgt, zu einem ganz anderen Ausgangspunkt führt. So erscheint manches, was das allgemeine gänzlich verwirrte Kunstempfinden als gleichwertig betrachtet, dem gereinigten Kunstempfinden als fundamental verschieden. Auch von seiten der Aesthetik ist noch zu wenig geschehen, um dieser Verwirrung der Kunstbegriffe zu steuern.

Diese Unklarheit herrscht nun in erster Linie bezüglich des Begriffes Naturalismus oder Realismus. Wir wollen diese beiden Begriffe nicht gegeneinander abwägen, sondern sie als identische Begriffe nehmen — wir haben den Ausdruck Naturalismus gewählt, weil er uns für das Gebiet der bildenden Künste passender erscheint als der an die Literatur erinnernde Ausdruck Realismus — und sie als Naturalismus im weitesten Sinne der reinen Naturnachahmung entgegensetzen. Dass der Naturalismus als Kunstgattung prinzipiell mit der reinen Naturnachahmung nichts zu tun hat, hört sich paradox an, wird aber im Verlauf der weiteren Untersuchung klar herausspringen.

Vor allem muss man sich darüber klar sein, dass die genannte Begriffsvermengung zum grössten Teil eine Folgeerscheinung der von uns falsch aufgefassten Antike und Renaissance ist. Denn unter dem Banne dieser beiden Epochen stehen wir vollständig. Beide Epochen stellen nun die Blüte des

Naturalismus dar. Aber was ist in diesem Falle Naturalismus? Die Antwort lautet: die Annäherung an das Organisch-Lebenswahre, aber nicht, weil man ein Naturobjekt lebensgetreu in seiner Körperlichkeit darstellen wollte, nicht weil man die Illusion des Lebendigen geben wollte, sondern weil das Gefühl für die Schönheit organisch-lebenswahrer Form wach geworden war und weil man diesem Gefühl, das das absolute Kunstwollen beherrschte, Befriedigung verschaffen wollte. Das Glück des Organisch-Lebendigen, nicht das des Lebenswahren erstrebte man. Vom Inhaltlichen als dem Sekundären jeder künstlerischen Darstellung ist natürlich bei diesen Definitionen abgesehen.

Das absolute Kunstwollen, wie es sich am reinsten immer in der Ornamentik offenbart, wo das Inhaltliche den Tatbestand nicht verschleiern kann, bestand also z. B. zur Zeit der Renaissance nicht darin, Dinge der Aussenwelt nachzubilden oder sie in ihrer Erscheinung wiederzugeben, sondern darin, die Linien und Formen des Organisch-Lebensvollen, den Wohllaut seiner Rhythmik und sein ganzes innerliches Sein nach aussen in idealer Unabhängigkeit und Vollkommenheit zu projizieren, um in jeder Schöpfung gleichsam einen Schauplatz zu schaffen für eine freie ungehemmte Betätigung des eignen Lebensgefühles.

Die psychische Voraussetzung war also nicht die spielerische banale Freude an der Uebereinstim-

mung der künstlerischen Darstellung mit dem Objekt derselben, sondern das Bedürfnis, Beglükkung zu erfahren durch die geheimnisvolle Macht organischer Form, in der man seinen eigenen Organismus gesteigert geniessen konnte. Kunst war eben objektivierter Selbstgenuss*).

Die Freude an der organischen Form hatte ein intensives Studium derselben zur Folge und gerade im Quattrocento wurde aus dem Mittel oft Selbstzweck. Bis dann das Cinquecento, die reife klassische Kunst, diesen verzeihlichen Irrweg korrigierte und das Wirkliche wieder nur zu einem Bestandteil und Mittel der Kunst, nicht zu ihrem Endziel machte. Es kennzeichnet den modernen Standpunkt, dass gerade die Uebergangszeit des Quattrocento mit ihrem unsicheren Tasten, ihrem verwirrten Fehlgreifen und ihrem oft aufdringlichen Realismus bei unserer Generation beson-

---

*) In seiner klaren, schönen, dem Gegenstand so adäquaten Weise hat Wölfflin das so ausgedrückt: «Die Renaissance ist die Kunst des schönen ruhigen Seins. Sie bietet uns jene befreiende Schönheit, die wir als ein allgemeines Wohlgefühl und gleichmässige Steigerung unserer Lebenskraft empfinden. An ihren vollkommenen Schöpfungen findet man nichts, was gedrückt oder gehemmt, unruhig und aufgeregt wäre. jede Form ist frei und ganz leicht zur Erscheinung gekommen; der Bogen wölbt sich im reinsten Rund, die Verhältnisse weit und wohlig, alles atmet Befriedigung, und wir glauben nicht zu irren, wenn wir eben in dieser himmlischen Ruhe und Bedürfnislosigkeit den höchsten Ausdruck des Kunstgeistes jener Zeit erkennen.» (Renaissance und Barock. II. Aufl. 22 f.)

dere Wertschätzung geniesst, während man der klassisch-reinen Kunst des Cinquecento eine nur vom Respekt und der Schulbildung temperierte, im Grunde aber kalte Bewunderung entgegenbringt.
Mit der Renaissance waren die grossen Linien des europäischen Menschen festgelegt. Da nun alle folgenden Jahrhunderte infolge der gleichen psychischen Disposition in der Renaissance und in ihrer Parallelerscheinung, der Antike, eine Erfüllung, eine Art letzten Zieles sehen mussten, so führte man, da gleichzeitig der künstlerische Instinkt nachliess, diese Wirkung verständnislos auf das äussere Ergebnis, nicht aber auf das vorhergehende innerliche Erlebnis zurück. Weil man die starke Wirkung und Höhe jener Kunst noch ahnungsweise empfand, und weil diese Kunst sich der Wirklichkeit als eines Kunstmittels im höchsten Sinne bediente, deshalb musste den späteren Jahrhunderten mit ihrem erschlafften künstlerischen Instinkt das Wirkliche als Kriterium der Kunst, Lebenswahrheit und Kunst allmählich als unzertrennbare Begriffe erscheinen. Sobald dieser falsche Schluss einmal gemacht worden war, lag es nahe, dass man nicht nur als Kunstziel das Wirkliche, sondern auch die Nachbildung des Wirklichen als Kunst ansah. So wurden sekundäre Erscheinungen als ausschlaggebende Werte und Urteilskriterien angesehen und statt bis zum psychischen Prozess der Entstehung vorzudringen, hielt man sich nur an die äussere Erscheinung

jener Kunstwerke und leitete aus ihr eine Menge unbestreitbarer Wahrheiten ab, die aber von einem höheren Standpunkt aus hinfällig sind.
Weil die Dinge hier so nahe beieinander liegen, kann man sich kaum wundern über die Verwirrung, die heute in Kunstdingen herrscht. So werden die meisten mit einem Einwand bei der Hand sein und auf das künstlerische Empfinden hinweisen, das sich in der ganzen nordischen zisalpinen Kunst spiegelt und dessen Voraussetzungen sicherlich nicht da zu suchen seien, wo wir sie beim italienischen Cinquecento und bei der Antike suchten. Aber wir wünschen ja auch nichts dringender, als dass man die Wirkung, die von jenen grossen formalen Kunstwerken ausgeht, von jener sozusagen literarischen Wirkung trennt, die das Grundwesen zisalpiner Kunst ausmacht. Nur Trennung, nicht Herabsetzung der einen Kunst auf Kosten der anderen ist es, was wir erstreben. Denn jeder, der gewohnt ist, sich über seine inneren Erlebnisse Rechenschaft zu geben, wird sich gegen die übliche Verwischung der Wirkungscharaktere auflehnen und fast bedauern, dass man mit dem grossen verschwommenen Wort Kunst so verschiedenartige Dinge zu verbinden sucht und sogar mit demselben Apparat von Kunstausdrücken und Wertepitheta an sie herangeht. Als ob nicht jede dieser vollständig verschiedenen Kunstäusserungen eine entsprechende Terminologie verlange, die auf die andere angewandt zu Absurditäten führte. Auf

einen Menschen, der in diesen Fragen des inneren Erlebens Reinlichkeitsgefühl besitzt, muss solches Gebaren der Kunstgläubigen fast wie Unehrlichkeit wirken und es wird ihn in dem Verdacht bestärken, dass mit der Buchstabengruppe «Kunst» viel Unfug getrieben wird.

Es kann mit anderen Worten immer nur von einer Aesthetik der Form gesprochen werden und von ästhetischer Wirkung möge man nur da reden, wo das innere Erlebnis sich innerhalb der allgemeinen ästhetischen Kategorien — wenn wir diesen Ausdruck Kants für die aprioristischen Formen auf das Gebiet der Aesthetik übertragen dürfen — abspielt. Denn nur insofern, als es an diese Kategorien, an diese allen Menschen gemeinsamen, wenn auch verschieden ausgebildeten ästhetischen Elementargefühle appelliert, haftet dem künstlerischen Objekt der Charakter des Notwendigen und der inneren Gesetzmässigkeit an und allein dieser Charakter berechtigt uns, ein Kunstwerk zum Gegenstand ästhetisch-wissenschaftlicher Untersuchung zu machen.

Das Wesen der zisalpinen Kunst besteht nun eben darin, dass sie das, was sie zu sagen hat, nicht mit rein formalen Mitteln auszudrücken weiss, sondern diese Mittel zu Trägern eines ausserhalb der ästhetischen Wirkung liegenden literarischen Inhaltes degradiert und ihnen so ihr Eigentliches nimmt. Das Kunstwerk redet keine Sprache mehr, die allein von jenen klaren und konstanten ästhe-

tischen Elementargefühlen aufgenommen und verstanden wird, sondern es appelliert an die ästhetischen Komplikationsgefühle in uns, an jenen ganz anderen Komplex seelischen Erlebens, der mit jedem Menschen und mit jeder Zeit wechselt und so unbegrenzbar und unfassbar ist wie das uferlose Meer der individuellen Möglichkeiten. Ein solches Kunstwerk ist also nicht mehr ästhetisch, sondern nur individuell zugänglich und deshalb in seiner Wirkung nicht mitteilbar, kann also nicht der Gegenstand ästhetisch-wissenschaftlicher Behandlung sein. Das muss bei aller Bewunderung konstatiert werden. Denn es ist keine Herabsetzung, wenn man von einem Kunstwerke aussagt, dass es ästhetisch unzugänglich sei. In dieser ästhetischen Unzugänglichkeit kann sein menschlicher und persönlicher Wert liegen, während das Aesthetische unter allen Umständen das Nicht-Individuelle ist. Aber es handelt sich hier überhaupt nicht um Wertgebungen, sondern um Grenzscheidungen, denen es zu danken ist, wenn die auf diese Weise geläuterte Bewunderung beiden Erscheinungen gegenüber wächst. Freilich neigt der individualistische Nordländer, der zum Verständnis der Form, dieser Negation des Individuellen, immer einen weiteren Weg hat, auf der anderen Seite dazu, das Aesthetisch-Zugängliche als minderwertig und leer zu werten und — weil er die Sprache der Form nicht versteht — nur das Ausdruckslose und Schematische, nur die unberechtigte Beschrän-

kung des individuellen Ausdrucksbedürfnisses in ihr zu sehen, bis ihm dann eines Tages das Auge aufgeht für das höhere Dasein der Form. Das berührt ihn dann wie eine Offenbarung und macht ihn zum ausschliesslichen Klassizisten und zwar mit einer ernsten Leidenschaftlichkeit, die dem Romanen, dem der Instinkt für die Form angeboren und deshalb eine fraglose Selbstverständlichkeit ist, ganz fremd ist. Man braucht nicht nach Beispielen für diesen Entwicklungsgang zu suchen.

Aber dieses ursprüngliche Missverhältnis zu der ästhetischen Bedeutung der Form hat die nordischen Völker für alle Verwirrung und Missverständnisse in Kunstdingen prädestiniert und all ihren theoretischen Untersuchungen jenen Stempel der Unklarheit aufgedrückt. Die Hauptkonsequenz ist eben die Verwechslung einer literarischen Erregung, die ebenso wie durch Worte durch die Mittel der bildenden Künste erreicht werden kann, mit einer ästhetischen Wirkung. Die literarische Erregung kann sich einzig am Stoffe entzünden und trägt deshalb den Charakter des Willkürlichen, des Individuell-Abhängigen und Veränderlichen und kann schon von der reinen Nachahmung des immer «interessanten» Lebenswahren erreicht werden, die ästhetische Wirkung kann dagegen nur von jenem höheren Zustand des Stoffes ausgehen, den wir Form nennen und dessen inneres Wesen Gesetzmässigkeit ist, mag nun diese Gesetzmässig-

keit einfach und übersichtlich sein oder so differenziert, wie die nur ahnungsweise empfundene Gesetzmässigkeit des Organischen.
Wir suchten also darzulegen, wie die Verwischung des fundamentalen Unterschiedes zwischen blosser Naturnachahmung und dem künstlerischen Naturalismus eine Folgeerscheinung der von der Nachwelt falsch oder einseitig interpretierten grossen Epochen der Antike und der Renaissance sei. Dem Gebiete der reinen Kunst angehörig und deshalb ästhetischer Würdigung zugänglich ist nur der Naturalismus als Kunstgattung, wie er eben seine Höhepunkte in der Renaissance und der Antike fand. Seine psychische Voraussetzung, das versteht sich ohne weiteres, ist der Einfühlungsprozess, dessen naheliegendstes Objekt immer das Verwandt-Organische ist, d. h. es spielen sich innerhalb des Kunstwerkes formale Vorgänge ab, die den natürlichen organischen Tendenzen im Menschen entsprechen und ihm erlauben, in der ästhetischen Anschauung hemmungslos mit seinem inneren Vitalgefühl, mit seinem inneren Tätigkeitsbedürfnis in den beglückenden Lauf dieses formalen Geschehens einzufliessen. So dass er getragen von dieser unnennbaren, unfassbaren Bewegung jene Wunschlosigkeit empfindet, die sich einstellt, sobald der Mensch — erlöst von der Differenziertheit seines individuellen Bewusstseins — das ungetrübte Glück seines rein organischen Seins geniessen kann.

Diesem Begriff Naturalismus stellten wir den Begriff Stil gegenüber. Auch dieses Wort ist in seiner Verwendung und Bedeutung höchst elastisch. «Denn eben wo Begriffe fehlen, da stellt ein Wort zur rechten Zeit sich ein.» Der allgemeine Sprachgebrauch versteht unter dem Stil eines Kunstwerkes etwa das, was die Nachbildung des Naturvorbildes in eine höhere Sphäre hebt, also jene Zurechtstutzung, die das Vorbild sich gefallen lassen muss, um in die Sprache der Kunst versetzt zu werden. Jeder meint mit dem Worte etwas anderes und eine Nebenerscheinung der verschiedenen Definitionen und Verwendungen des Begriffs Stil würde die Verwirrung, die in künstlerischen Fragen herrscht, deutlich illustrieren.
Trotzdem wollen wir versuchen, dem Begriff eine klare, aus der Sache selbst hervorgehende Deutung zu geben.
Da wir die Rolle, die das Naturvorbild im Kunstwerk spielt, nur als eine sekundäre anerkennen und ein absolutes Kunstwollen, das sich der Aussendinge nur als verwendbarer Objekte bemächtigt, als primären Faktor im psychischen Entstehungsprozess des Kunstwerkes annehmen, so ist es klar, dass wir die eben ausgesprochene landläufige Deutung des Begriffes Stil nicht annehmen können denn diese involviert ja als primären und ausschlaggebenden Faktor das Bestreben, das Naturvorbild wiederzugeben. Vielmehr betrachten wir denjenigen Faktor, dem bei dieser Definition nur

eine modifizierende regelnde Rolle zuerkannt wird, als den Ausgangspunkt und die Unterlage des ganzen psychischen Prozesses.
Und zwar wollen wir, nachdem wir den Begriff Naturalismus mit dem Einfühlungsprozess in Verbindung gebracht haben, den Begriff Stil mit dem anderen Pol menschlichen Kunstempfindens in Verbindung bringen, nämlich mit dem Abstraktionsdrang. Wie wir uns diesen Zusammenhang denken, wird verständlicher werden, wenn wir die Entwicklung des künstlerischen Empfindens, wie sie sich vom höchsten Standpunkt aus nur als eine grosse jahrtausendelange Auseinandersetzung zwischen den beiden genannten Polen darstellt, in einigen Linien zu skizzieren suchen. Um Einwänden zu begegnen, sei bemerkt, dass die Entwicklungslinie, wie sie hier gezeichnet wird, nur eine ideale ist, die ihre Korrektur im zweiten praktischen Teil erfahren wird. Denn diese Arbeit will ja kein System geben, sondern nur einen von den vielen Querschnitten, deren Kombinierung uns erst ein annähernd vollständiges Bild gibt von der Entwicklung der menschlichen Kunsttätigkeit.
Aus den Darlegungen des ersten Kapitels ist in Erinnerung, dass wir als Ausgangspunkt des künstlerischen Schaffenstriebes, als Inhalt des absoluten Kunstwollens, den Drang nahmen, angesichts des verwirrenden und beunruhigenden Wechselspiels der Aussenwelt-Erscheinungen Ruhepunkte, Ausruhmöglichkeiten zu schaffen, Notwendigkeiten,

in deren Betrachtung der von der Willkür der Wahrnehmungen erschöpfte Geist haltmachen konnte. Dieser Drang musste seine erste Befriedigung in der reinen geometrischen Abstraktion finden, welche, von allem äusseren Weltzusammenhang erlöst, eine Beglückung darstellt, die ihre geheimnisvolle Erklärung nicht im Intellekt des Betrachtenden, sondern in den tiefsten Wurzeln seiner körperlich-seelischen Konstitution findet.Ruhe und Beglückung konnte nur da eintreten, wo man einem Absoluten gegenüberstand. Infolge des tiefinnersten Zusammenhanges aller Lebensdinge ist nun diese geometrische Form auch das Bildungsgesetz der kristallinisch-anorganischen Materie. Auf diesen Zusammenhang kommt es aber für uns im Grunde nicht an. Vielmehr dürfen wir mutmassen, dass die Schöpfung der geometrischen Abstraktion eine reine Selbstschöpfung aus den Bedingungen des menschlichen Organismus heraus war und dass ihre verwandtschaftliche Uebereinstimmung mit den Gesetzen der kristallinischen Form und im weiteren Sinne mit den mechanischen Naturgesetzen überhaupt dem primitiven Menschen nicht bekannt war, wenigstens nicht den Anstoss zu der Schöpfung gab. Sie erscheint uns, wie gesagt, als reine Instinktschöpfung.

Denn dass es sich bei dieser Bevorzugung abstrakt-geometrischer Formen nicht um ein geistiges Vergnügen, um eine Befriedigung des Intellektes handelt, deuteten wir schon im ersten Kapitel an, in-

dem wir die Annahme, dass in diesem Stadium der Entwicklung von einem geistig-intellektuellen Durchdringen der geometrischen Form die Rede sein könne, gänzlich zurückwiesen. Es muss vielmehr auch hier angenommen werden, dass jedes geistige Verhältnis seine physische Bedeutung habe und auf die kommt es hier wohl an. Ein überzeugter Evolutionist könnte sie mit aller Vorsicht in der schliesslichen Verwandtschaft der Bildungsgesetze organischer und anorganischer Natur suchen. Er würde dann die ideale Forderung aufstellen, dass in unserem menschlichen Organismus das Bildungsgesetz der anorganischen Natur noch wie eine leise Erinnerung nachklinge. Er würde vielleicht auch weiter behaupten, dass jede Differenzierung der organisierten Materie, jede Weiterbildung ihrer primitivsten Form von einer Spannung, sozusagen von einer Rückwärtssehnsucht nach dieser primitivsten Form begleitet sei und er würde zur Bekräftigung auf den entsprechenden Widerstand hinweisen, den die Natur gegen jede Differenzierung dadurch äussert, dass mit der Höherentwicklung des Organismus die Schmerzen des Gebärens wachsen. In der Betrachtung der abstrakten Gesetzmässigkeit würde dann also der Mensch gleichsam von dieser Spannung erlöst und im Genusse seiner einfachsten Formel, seines letzten Bildungsgesetzes von seiner Differenzierung ausruhen. Der Geist wäre dann nur der Vermittler dieser höheren Beziehungen.

Wie man sich auch zu solchen vagen Erklärungsversuchen, die manche Angriffsfläche bieten, verhalten mag, das eine wird man zugeben müssen, dass das Kennzeichnende und Auszeichnende der geometrischen Abstraktion die Notwendigkeit ist, die wir aus den Voraussetzungen unseres Organismus heraus in ihr fühlen. Und dieser Notwendigkeitswert ist es, der dem primitiven Menschen jene Beglückung schuf, deren Dynamik wir nur verstehen, wenn wir uns an jenes Verlorenheits-Bewusstsein erinnern, das ihn angesichts der Mannigfaltigkeit und Unklarheit des Weltbildes beherrscht haben muss. In der Notwendigkeit und Unverrückbarkeit der geometrischen Abstraktion konnte er ausruhen. Sie war scheinbar von aller Abhängigkeit von den Dingen der Aussenwelt wie von dem betrachtenden Subjekte selbst gereinigt. Sie war die für den Menschen einzig denkbare und erreichbare absolute Form.

Aber bei dieser absoluten Form konnte er sich nicht begnügen, sein nächstes Bestreben musste sein, auch das einzelne Ding der Aussenwelt, das seine Aufmerksamkeit am stärksten in Anspruch nahm, jenem absoluten Werte zu nähern, d. h. es herauszureissen aus dem Fluss des Geschehens, es von aller Zufälligkeit und Willkür zu befreien, es in den Bereich des Notwendigen zu heben, mit einem Wort es zu verewigen. Da die absolute Abstraktion nicht mehr zu erreichen war, sobald ein Naturvorbild zugrunde lag, so konnte alle Er-

füllung nur annähernde Erfüllung sein. Und das Verhältnis zwischen Schaffenden und Naturvorbild war nicht die harmlose Freude, es in seiner Realität nachzubilden und die Uebereinstimmung zwischen der Nachbildung und dem Objekt zu geniessen, sondern es war ein Kampf zwischen dem Menschen und dem Naturobjekt, das er aus seiner Zeitlichkeit undUnklarheit herauszureissen suchte. Dieser Kampf musste immer mit einem Siege enden, der gleichzeitig eine Niederlage war. In dem Erreichten lag stets schon ein Verzicht und ein Kompromiss. Und die Schwankungen dieses Kompromissverhältnisses machen zu einem guten Teil den Inhalt des Kunstentwicklungsprozesses aus, wenigstens bis zum Beginn unserer neueren Kunst, d. h. bis zur Renaissance.

In seinem Drange, die Dinge der Aussenwelt in der künstlerischen Wiedergabe ihrem absoluten Werte, dem, was Riegl ihre abgeschlossene stoffliche Individualität nennt, zu nähern, boten sich dem Menschen zwei Möglichkeiten.

Die erste Möglichkeit war, durch Ausschliessung der Raumdarstellung und durch Ausschliessung jeder subjektiven Beimischung diese abgeschlossene stoffliche Individualität zu erreichen. Die zweite Möglichkeit war, durch Annäherung an die abstrakten kristallinischen Formen das Objekt von seiner Relativität zu erlösen und es zu verewigen. Beide Lösungen konnten natürlich im selben Akte verwirklicht werden und gingen so ineinander

über, dass eine reinliche Scheidung schwer durchzuführen ist, zumal beide Triebe ja im Grunde dieselbe Wurzel haben und Aeusserungen desselben Willens sind.

Die erste Folgerung war also, «die Aussendinge in ihrer klaren stofflichen Individualität wiederzugeben und dabei gegenüber der sinnfälligen Erscheinung der Aussendinge in der Natur alles zu vermeiden und zu unterdrücken, was den unmittelbar überzeugenden Eindruck der stofflichen Individualität trüben und abschwächen könnte». (Riegl.) Dass also die rundplastische Nachbildung des Naturvorbildes in seiner dreidimensionalen Realität keine Befriedigung für dieses Kunstwollen bot, ist selbstverständlich. Musste doch diese Nachformung in ihrer Unklarheit für die Wahrnehmung und in ihrem Zusammenhang mit dem unendlichen Raume den Betrachtenden in demselben quälenden Zustand lassen wie gegenüber dem Naturvorbild. Dass fernerhin eine rein impressionistische Darstellung, die das Naturvorbild nicht in seiner Realität, sondern in seiner Erscheinung wiedergibt, ausgeschlossen war, ist selbstverständlich, denn eine solche Darstellung hätte auf jede Wiedergabe des objektiven Tatbestandes verzichtet und hätte in ihrer ausgesprochenen Subjektivität einem Drange nicht genügt, der, von dem Willkürlichen der Erscheinung gequält, eben nach dem «Ding an sich» haschte. Und die optische Wahrnehmung ist es doch gerade, die uns den

unsichersten Bericht von der stofflichen Individualität und abgeschlossenen Einheit eines Dinges gibt. Es musste also eine Darstellung gewählt werden, die das Objekt weder in seiner dreidimensionalen vom Raum abhängigen Körperlichkeit noch in seiner sinnfälligen Erscheinung wiedergab.
Der die Dinge verbindende und ihre individuelle Abgeschlossenheit vernichtende, mit atmosphärischer Luft gefüllte Raum gibt den Dingen gerade ihren Zeitlichkeitswert und zieht sie in das kosmische Wechselspiel der Erscheinungen hinein und vor allen Dingen kommt hier die Tatsache in Betracht, dass sich der Raum als solcher nicht individualisieren lässt*).
So ist der Raum also der grösste Feind alles abstrahierenden Bemühens und er musste also in erster Linie in der Darstellung unterdrückt werden. Diese Forderung ist untrennbar verquickt mit der weiteren Forderung, die dritte Dimension, die Tiefendimension, in der Darstellung zu umgehen, weil sie ja die eigentliche Raumdimension ist. Die Tiefenrelationen verraten sich nur aus Verkürzungen und Schatten; zu ihrer Erfassung bedarf es also einer Gewöhnung und einer Vertrautheit mit

---

*) Wie das in der frühen römischen Kaiserzeit durch die Tat des Pantheon doch versucht wird, dieser Passus bildet einen der Höhepunkte des Rieglschen Buches. Hier kommt die Grösse der Anschauung, die trotz ihres intuitiven Charakters mit aller Diskretion bei den wissenschaftlichen Tatsachen bleibt und sie respektiert, voll zum Vorschein.

dem Objekt, die aus diesen Andeutungen heraus sich erfahrungsgemäss die Vorstellung der körperlichen Realität desselben bildet. Es leuchtet ein, dass dieses starke Ergänzungspostulat an den Beschauer, dieser Appell an die subjektive Erfahrung allem Abstraktionsbedürfnis widersprach.
Vermeidung der Raumdarstellung und Unterdrükkung der Tiefenrelationen führten zu demselben Ergebnis, zur Annäherung der Darstellung an die Ebene, d. h. Beschränkung der Darstellung auf die Ausdehnung nach Höhe und Breite hin.
«Die Kunst des Altertums, die auf möglichst objektive Wiedergabe der stofflichen Individuen ausgegangen ist, muss infolgedessen die Wiedergabe des Raumes als einer Negation der Stofflichkeit und Individualität nach Möglichkeit vermieden haben. Nicht als ob man sich schon damals bewusst gewesen wäre, dass der Raum bloss eine Anschauungsform des menschlichen Verstandes ist, sondern weil man sich schon durch das naive Bestreben nach reinem Erfassen der sinnfälligen Stofflichkeit instinktiv auf möglichste Einengung der räumlichen Erscheinung hingedrängt gefühlt haben muss. Von den drei Raumdimensionen im weiteren Sinne sind aber die zwei Flächen- oder Ebendimensionen der Höhe und Breite unentbehrlich, um überhaupt zur Vorstellung einer stofflichen Individualität zu gelangen; sie werden daher von der antiken Kunst vom Anbeginn an zugelassen. Die Tiefendimension erscheint hierfür

nicht unbedingt notwendig, und da sie überdies den klaren Eindruck stofflicher Individualität zu trüben geeignet ist, wird sie von der antiken Kunst zunächst nach Möglichkeit unterdrückt. Die antiken Kulturvölker haben also die Aufgabe der bildenden Kunst dahin aufgefasst, die Dinge als individuelle stoffliche Erscheinungen nicht im Raume, sondern in der Ebene hinzustellen.» (Riegl.)

Zur Ergänzung dieser Definition sei betont, dass das Kunstwollen ja nicht darin bestand, das Naturvorbild in seiner stofflichen Individualität wahrzunehmen, was praktisch durch Umgeben und Betasten zu ermöglichen gewesen wäre, sondern es wiederzugeben, d. h. aus dem Stückwerk und der zeitlichen Aufeinanderfolge der Wahrnehmungsmomente und deren Zusammensetzung, wie sich der rein optische Prozess darstellt, ein Ganzes für die Vorstellung zu gewinnen. Auf die Vorstellung kommt es an, nicht auf die Wahrnehmung. Denn nur in der Reproduzierung dieses geschlossenen Ganzen der Vorstellung konnte der Mensch einen annähernden Ersatz finden für die ihm ewig unerreichbare absolute stoffliche Individualität des Dinges.

Die Annäherung der Darstellung an die Ebene ist nicht so zu verstehen, dass man sich mit dem Umriss, der Silhouette begnügte, denn eine solche hätte ja keineswegs ein Bild der abgeschlossenen stofflichen Individualität geben können, sondern die

Tiefenrelationen mussten nach Möglichkeit in Ebenenrelationen umgewandelt werden.
Am reinsten gelang dies in der bekannten verzerrten Zeichnung der ägyptischen Kunst. Und es ist bezeichnend, dass man sich hier, den Aegyptern gegenüber, bei denen der Abstraktionsdrang, der das ganze Altertum beherrschte, sich so krass geltend macht, zwar der Erkenntnis einer ganz anderen Beschaffenheit künstlerischen Schaffens nicht entziehen konnte, sich aber durch diese Erscheinung nicht zu einer Revision der Auffassung von den Kunstanfängen überhaupt verführen liess, sondern sich ohne jedes tiefere psychologische Eindringen damit begnügte, die Erscheinung mit der Bezeichnung «Intellektualismus der ägyptischen Kunst» abzutun. Eine solche Bezeichnung ist vollauf irreführend. Diesen instinktiven Abstraktionsdrang, der ohne Reflexion eine Leistung vollbrachte, die uns heute, da wir sie aus ganz anderen Voraussetzungen heraus verstandesmässig analysieren, allerdings als ausgeklügelte Konstruktion erscheint, als Intellektualismus zu bezeichnen, geht, wie wir in anderem Zusammenhang schon betonten, nicht an, zumal diese Bezeichnung das Urteil in sich schliesst, einer künstlerisch minderwertigen Erscheinung gegenüberzustehen.
Die ursprüngliche Tendenz des Kunstwollens der alten Kulturvölker war also, aus den unklaren Momenten der Wahrnehmung heraus, die den Aussendingen eigentlich erst ihre Relativität gibt, ein Ab-

straktum des Objektes zu gewinnen, das ein Ganzes für die Vorstellung bilden und dem Beschauer das beruhigende Bewusstsein geben konnte, das Objekt in der unverrückbaren Notwendigkeit seiner abgeschlossenen stofflichen Individualität zu geniessen. Das war nur innerhalb der Ebene möglich, innerhalb deren der taktische Zusammenhang der Darstellung am strengsten gewahrt werden konnte. «Diese Ebene ist nicht die optische, die uns das Auge bei einiger Entfernung von den Dingen vortäuscht, sondern die haptische (taktische), die uns die Wahrnehmungen des Tastsinnes suggerieren, denn von der Gewissheit der tastbaren Undurchdringlichkeit hängt auf dieser Stufe der Entwicklung auch die Ueberzeugung von der stofflichen Individualität ab.» (Riegl.) *)

In diesem theoretischen Teile der Arbeit handelt es sich nicht darum, zu untersuchen, inwieweit sich dieser Abstraktionsdrang praktisch durchgesetzt hat — dies darzutun wird sich im praktischen Teil Gelegenheit finden —, hier genügt es vielmehr festzustellen, dass es ein Abstraktionsdrang war und dass er als solcher in polarem

*) Diese ganze Ebenentheorie, die den Unvorbereiteten gewiss fremdartig und fragwürdig anmuten wird, kann in diesem Zusammenhang und in diesem Rahmen nicht so ausgeführt werden, wie es nötig wäre, um sie von diesem Charakter der Fragwürdigkeit nach Möglichkeit zu befreien. Da sie sich auf das Rieglsche Buch stützt, so sei uns erlaubt, auf die feinsinnige ausführliche Begründung bei Riegl zu verweisen.

Gegensatz steht zu dem, was wir Einfühlungsdrang nennen.
Als zweite Forderung des Abstraktionsdranges bezeichneten wir das Bedürfnis, die Wiedergabe des Naturvorbildes mit den Elementen jener reinsten Abstraktion, nämlich der geometrisch-kristallinischen Gesetzmässigkeit, in Beziehung zu bringen, um ihr auf diese Weise den Verewigungsstempel aufzudrücken und sie der Zeitlichkeit und Willkür zu entreissen. Diese Lösung war naheliegender; sie trägt mehr den Charakter eines Auswegs im Vergleich zu der strengen Konsequenz, wie sie sich in dem vorher analysierten Kunstwollen zeigt. Es sei hier schon vorausgenommen, dass die Aegypter unter allen alten Kulturvölkern die abstrakte Tendenz des Kunstwollens am intensivsten durchführten. Sie erfüllten beide Forderungen. Sie begnügten sich nicht mit der oben angedeuteten komplizierten Darstellung der stofflichen Individualität innerhalb der Ebene durch Uebersetzung der Tiefenrelationen in Flächenrelationen, sondern sie gaben der Umrisslinie, die die ununterbrochene stoffliche Einheit des Objektes ausdrückte, noch eine besondere Modifikation.
«Die Linie wurde in ausgesprochener Tendenz auf eine möglichst kristallinisch-gesetzliche Komposition, wo es anging, völlig gerade geführt, und wo Abweichungen von der Geraden unvermeidlich waren, sind diese in eine möglichst gesetzmässige Kurve gebracht. In der strengen Proportionalität

der Teile und in deren einheitlicher Bändigung durch ungegliederte und ungebrochene, soweit aber nötig, regelmässig gebogene Umrisse ruht die Schönheit dieser ägyptischenKunstwerke.» (Riegl.) Andere Völker mit weniger strenger abstrakter Anlage verzichteten frühzeitig auf die konsequente Wiedergabe der stofflichen Individualität bis zu diesem Grade; ihr Abstraktionsdrang war nicht so intensiv, als dass sie der Versuchung, der subjektiven Erscheinung Konzessionen zu machen, widerstanden hätten; sie begnügten sich deshalb bald mit der zweiten Lösung, d. h. mit der Verquickung der Darstellung mit Elementen geometrisch-kristallinischer Gesetzmässigkeit. Diese Verquickung kann auf die mannigfachste Weise vor sich gehen. Die verschiedenen Arten dieser Verquickung in der Praxis darzulegen, ist u. a. die Aufgabe des zweiten Teiles dieser Arbeit. Sie kann rein äusserlich vor sich gehen und sie kann sich mit dem innersten Organismus des Kunstwerkes vermischen, um von innen heraus zu wirken. Das letztere ist der Fall bei aller kompositionellen Gesetzmässigkeit, wie sie bis heute noch die Voraussetzung des Kunstwerkes ist. Diese diskrete und geläuterteArt konnte aber erst dann durchdringen, nachdem das Kunstempfinden Wandlungen durchgemacht hatte, die hauptsächlich mit dem stärker werdenden Einfühlungsdrange zusammenhängen.

In äusserlicher Weise dokumentierte sich anderseits das Bestreben, den Dingen auf die genannte

Art Notwendigkeits- und Ewigkeitswert zu geben, indem man in der eben bei den Aegyptern geschilderten Methode alles Organische dadurch zu unterdrücken suchte, dass man es dem rein Linear-Gesetzmässigen annäherte. Der künstlerische Prozess, der sich bei dieser bekannten Erscheinung geltend macht, ist also der, dass man das Naturvorbild um jeden Preis in geometrisch-starre, kristallinische Linien hineinzwängen wollte, und nicht der, wie man es vielfach darstellt, dass man aus phantastischem Spiel von Linien unmerklich Gebilde entstehen liess, die sich an Naturbilder anlehnten. Man muss hier Absicht und Wirkung scharf unterscheiden. Dieses Entorganisierungsbedürfnis spielt gerade in der nordischen Kunst eine wichtige Rolle. Dass es nur eine Folgeerscheinung des Abstraktionsdranges ist, leuchtet ohne weiteres ein.

Wir rekapitulieren: der Urkunsttrieb hat mit der Wiedergabe der Natur nichts zu tun. Er sucht nach reiner Abstraktion als der einzigen Ausruh-Möglichkeit innerhalb der Verworrenheit und Unklarheit des Weltbildes und schafft mit instinktiver Notwendigkeit aus sich heraus die geometrische Abstraktion. Sie ist der vollendete und dem Menschen einzig denkbare Ausdruck der Emanzipation von aller Zufälligkeit und Zeitlichkeit des Weltbildes. Dann aber drängt es ihn, auch das einzelne Ding der Aussenwelt, das sein Interesse in hervorragendem Masse in Anspruch nimmt, aus seinem unklaren und verwirrenden Zusammenhang mit der

Aussenwelt und damit aus dem Lauf des Geschehens herauszureissen und es in der Wiedergabe seiner stofflichen Individualität zu nähern, es zu reinigen von allem, was Leben und Zeitlichkeit an ihm ist, es nach Möglichkeit unabhängig zu machen sowohl von der umgebenden Aussenwelt als auch von dem Subjekt des Beschauers, der in ihm nicht das Verwandt-Lebendige geniessen will, sondern die Notwendigkeit und Gesetzmässigkeit, in der er mit seiner Lebensgebundenheit als in der von ihm ersehnten und allein zugänglichen Abstraktion ausruhen kann. Möglichst konsequente Wiedergabe der abgeschlossenen stofflichen Individualität innerhalb der Ebene und anderseits Verquikkung der Darstellung mit der starren Welt des Kristallinisch-Geometrischen waren die beiden Lösungen, die wir fanden. Und wer sie mit all ihren Voraussetzungen begreift, der kann nicht mehr, wie Wickhoff es im Vorwort zur Wiener Genesis tut, vom «lieblichen Kindergestammel des Stilisierens» reden.

All diese Momente nun, die wir im Verlaufe der letzten Ausführungen behandelt haben und die alle Ergebnisse des Abstraktionsbedürfnisses sind, will unsere Definition unter den Begriff «Stil» zusammenfassen und als solchen dem aus dem Einfühlungsbedürfnisse resultierenden Naturalismus gegenüberstellen.

Denn Einfühlungsbedürfnis und Abstraktionsbedürfnis fanden wir als die zwei Pole menschlichen

Kunstempfindens, soweit es rein ästhetischer Würdigung zugänglich ist. Es sind Gegensätze, die sich im Prinzip ausschliessen. In Wirklichkeit aber stellt die Kunstgeschichte eine unaufhörliche Auseinandersetzung beider Tendenzen dar.

Jedes einzelne Volk ist natürlich infolge seiner Anlage mehr nach dieser oder jener Seite hin veranlagt, und die Feststellung, ob in seiner Kunst der Abstraktions- oder der Einfühlungsdrang vorherrscht, gibt zugleich schon eine wichtige psychologische Charakteristik, deren Korrespondenz mit der Religion und der Weltanschauung des betreffenden Volkes nachzuspüren, eine ungemein interessante Aufgabe ist.

Es erscheint einleuchtend, dass der Einfühlungsdrang nur da frei werden kann, wo infolge von Anlage, Entwicklung, klimatischen und anderen günstigen Umständen sich ein gewisses Vertraulichkeitsverhältnis zwischen dem Menschen und der Aussenwelt herausgebildet hat. Bei einem Volk von solcher Anlage wird diese sinnliche Sicherheit, diese Vertrauensseligkeit gegenüber der Aussenwelt, dieses von jeder Problematik freie Sichwohlfühlen in der Welt in religiöser Beziehung zu einem naiv anthropomorphischen Pantheismus resp. Polytheismus führen, in künstlerischer Beziehung zu einem glücklichen weltfrommen Naturalismus*).

---

*) In der Charakteristik Winkelmanns spricht Goethe einmal von antiken Naturen. Darunter versteht er «eine ungestückelte Natur, die als Ganzes wirkt, sich eins weiss mit der Welt und deshalb die

Weder hier noch da wird sich ein Erlösungsbedürfnis verraten. Es sind Diesseitsmenschen, die im Pantheismus und im Naturalismus Befriedigung finden. Und so stark, wie ihr Glaube an die Wirklichkeit des Seins ist, wird auch ihr Glaube an den Verstand sein, kraft dessen sie sich innerhalb des Weltbildes äusserlich orientieren. So paart sich mit diesem Sensualismus auf der einen Seite ein frischer Rationalismus auf der anderen Seite, ein Glaube an den Geist, solange er nicht spekuliert, solange er nicht ins Transzendente übergreift. Als solche Diesseitsmenschen, bei denen Sinnlichkeit und Intellekt gleicherweise sich voller Vertraulichkeit innerhalb des Weltbildes bewegen und alle «Raumscheu» zurückdämmen, dürfen wir uns wohl den reinen Griechen vorstellen, d. h. den idealen Griechen, wie er zu denken ist auf der schmalen Grenze, wo er sich von allen orientalischen Elementen seiner Herkunft endlich freigemacht hat und noch nicht von neuem von orientalisch-transzendenten Neigungen angekränkelt worden ist.
Bei dem Orientalen ist die Tiefe des Weltgefühls, der Instinkt für die aller intellektuellen Beherrschung spottende Unergründlichkeit des Seins grösser und das menschliche Selbstbewusstsein entsprechend kleiner. Die Grundnote seines Wesens ist demzu-

---

objektive Aussenwelt nicht als etwas Fremdartiges empfindet, das zu der inneren Welt des Menschen hinzutritt, sondern in ihr die antwortenden Gegenbilder zu den eignen Empfindungen erkennt».

folge ein Erlösungsbedürfnis. Das führt ihn in religiöser Beziehung zu einer trübgefärbten, von einem dualistischen Prinzip beherrschten Transzendenzreligion, in künstlerischer Beziehung zu einem ganz aufs Abstrakte gerichteten Kunstwollen. Der Armseligkeit rationalistisch-sinnlichen Erkennens bleibt er sich stets bewusst. Was konnte einem solchen Jenseitsmenschen griechische Philosophie sagen? Wie sie nach dem Orient vordrang, sah sie sich einer viel profunderen Weltanschauung gegenüber, von der sie dann auch teils restlos und geräuschlos verschlungen, teils bis zur Unerkenntlichkeit assimiliert wurde. Und dasselbe Schicksal erlebte die griechische Kunst mit ihrem Naturalismus. Unser europäischer Hochmut staunt darüber, wie wenig sie doch schliesslich im Orient durchdrang und wie sehr sie doch schliesslich von der alten orientalischen Tradition absorbiert wurde.
Wer von der unser Auffassungsvermögen fast übersteigenden Grossartigkeit ägyptischer Monumentalkunst kommt und ihre psychischen Voraussetzungen nur ahnungsweise empfunden hat, den werden im ersten Augenblick — ehe er den anderen Massstab wiedergefunden und sich an diese lauere menschlichere Atmosphäre gewöhnt hat — die Wunderwerke klassisch-antiker Skulptur wie die Erzeugnisse einer kindlicheren, harmloseren Menschheit erscheinen, die von den grossen Schauern unberührt blieb. Ganz klein und dürftig wird ihm plötzlich das Wort «schön» vorkommen. Und

dem Philosophen, der mit seiner aristotelisch-scholastischen Erziehung orientalischer Weltweisheit gegenübertritt und dort allen mühsam erarbeiteten europäischen Kritizismus schon als selbstverständliche Voraussetzung findet, geht es nicht besser. Hier wie dort will es erscheinen, als ob der Aufbau in Europa auf einer kleineren Basis, auf kleineren Voraussetzungen errichtet sei. Man möchte fast von fein ausgearbeiteten Miniaturwerken reden. Damit soll natürlich nicht auf die dimensionale Grösse orientalischer Kunstwerke angespielt werden, sondern nur auf die Grösse der Empfindung, die sie schuf.

Diese skizzierenden Ausführungen mögen genügen, um den Zusammenhang zwischen dem absoluten Kunstwollen und dem allgemeinen état d'âme anzudeuten und auf die wertvollen Perspektiven, die sich da eröffnen, hinzuweisen.

Die Schwankungen des état d'âme spiegeln sich, wie gesagt, gleicherweise in den religiösen Anschauungen eines Volkes wie in seinem Kunstwollen.

So ist die Schwächung des Weltinstinktes, das Sichbescheiden mit einer äusserlichen Orientierung innerhalb des Weltbildes immer begleitet von einem Erstarken des Einfühlungsdranges, der ja latent in jedem Menschen vorhanden ist und nur von der «Raumscheu», vom Abstraktionsdrange zurückgehalten wird. Die Angst lässt nach, das Vertrauen wächst und nun erst beginnt die Aussenwelt zu leben und all ihr Leben empfängt sie vom Men-

schen, der nun all ihr inneres Wesen, all ihre inneren Kräfte anthropomorphisiert. Dieses Sich-in-den-Dingen-Fühlen schärft natürlich das Gefühl für den unsagbar schönen Gehalt der organischen Form und dem Kunstwollen sind dadurch die Wege gewiesen, nämlich die Wege eines künstlerischen Naturalismus, dem das Naturvorbild nur als Substrat für seinen vom Gefühl für das Organische geleiteten Willen zur Form dient. Und nun lernt man «jede beliebige Form als einen Schauplatz aufzufassen, worin mit namenlosen Kräften sich hin- und herzubewegen ein nachfühlbares Glück erscheint». (Lotze, Gesch. der Aesthetik 75.)
Es erübrigt noch eine Zwischenstufe zu erwähnen, die ausführlich erst im praktischen Teil behandelt werden wird. Es handelt sich um den für die Ornamentik und die Architekturgeschichte so hochbedeutsamen Vorgang, dass das Einfühlungsbedürfnis den ihm naturgemäss zugewiesenen Kreis des Organischen verlässt und sich der abstrakten Formen bemächtigt, denen auf diese Weise natürlich ihr abstrakter Wert geraubt wird. Diese ästhetische Mechanik, wie Lipps es nennt, kommt gerade für das nordische Kunstwollen sehr in Betracht und es sei dem praktischen Teile vorweggenommen, dass sie ihre Apotheose in der Gotik findet.
Wir fassen nun noch einmal das Ergebnis der Untersuchungen dieses Kapitels zusammen, das sich uns in der Definition darstellt, dass unter dem Begriff Stil alle jene Elemente des Kunstwerkes zu-

sammenzufassen seien, die ihre psychische Erklärung im Abstraktionsbedürfnis des Menschen finden, während der Begriff des Naturalismus alle diejenigen Elemente des Kunstwerkes umfasst, die aus dem Einfühlungsdrange resultieren.

II.

PRAKTISCHER TEIL

DRITTES KAPITEL

ORNAMENTIK

Es liegt im Wesen der Ornamentik, dass in ihren Erzeugnissen das Kunstwollen eines Volkes am reinsten und ungetrübtesten zum Ausdruck kommt. Sie bietet gleichsam ein Paradigma, an dem man die spezifischen Eigentümlichkeiten des absoluten Kunstwollens klar ablesen kann. Damit ist ihre Wichtigkeit für die Kunstentwicklung genügend betont. Sie müsste den Ausgangspunkt und die Grundlage aller kunstästhetischen Betrachtung bilden, die dann vom Einfachen auf das Komplizierte übergehen müsste. Statt dessen wird die Figuralkunst als sogenannte höhere Kunst einseitig bevorzugt und jeder unbeholfen geformte Klumpen, jede spielerische Kritzelei werden als erste Kunstoffenbarungen zum Ausgangspunkt kunstgeschichtlicher Betrachtung gemacht, wiewohl sie nicht annähernd soviel von der ästhetischen Begabung eines Volkes aussagen wie die Ornamentik. Es verrät sich auch hierin, wie einseitig wir immer der Kunst nur vom Standpunkte der Naturnachahmung und des Inhaltlichen gegen-

überzutreten gewohnt sind. Die folgenden Ausführungen über die Fragen der Ornamentik erheben natürlich keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sie wollen nur, indem sie dieses oder jenes besonders markante Problem herausgreifen, Skizzierungen geben zu näherer Ausführung, wie sie im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich ist.

Wir wollen uns zuerst der Frage des geometrischen Stiles zuwenden. Wir haben mit dieser Bezeichnung nicht den speziellen geometrischen Stil der griechischen Kunst im Auge, sondern allgemein genommen jene linear-geometrische Verzierungsweise, wie sie in der Kunst fast aller Völker eine so grosse Rolle spielt.

Nach unserer Auffassung des psychischen Entwicklungsprozesses der Kunst, wie wir sie im theoretischen Teil aussprachen, müsste der geometrische Stil am Anfang aller Ornamentik gestanden haben, indem sich die andern ornamentalen Gebilde erst langsam aus ihm entwickelten. Diese Annahme, dass der geometrische Stil der erste Kunststil gewesen, ist in der Tat auch viel verbreitet und ist besonders für die europäisch-indogermanische Kunst von anerkannter Gültigkeit. Nichtsdestoweniger widersprechen scheinbar viele Erscheinungen dieser Annahme. So zeigt die ganze Produktion der älteren Steinzeit (Funde in der Dordogne, von La Madelaine, Thüngen etc.) einen Dekorationsstil, der nur wenig mit lineargeometrischen Formen operiert, dagegen eine ausgesprochene und

V*

verblüffende naturalistische Verzierungsweise zeigt. Und was für Europa gilt, das gilt z. B. auch für Aegypten. Ganz neuerdings sind im Kom-el-achmar Werke einer prähistorischen Zeit Aegyptens, also einer Epoche, die vor der ersten Dynastie liegt, gefunden worden, die einen ähnlichen Naturalismus zeigen. «Eine höchst primitive aber überraschend deutliche Bildersprache, die beweist, dass die damaligen Bewohner Aegyptens auf der Stufe afrikanischer Naturvölker standen.» (Springer-Michaelis.) Beziehungen zu dem späteren eigentümlichen Stil der ägyptischen Zeichnung fehlen fast ganz, vielmehr zeigen diese Wandmalereien denselben auf scharfer aber naiver Naturbeobachtung beruhenden Naturalismus der eben erwähnten älteren Steinzeit-Denkmäler.

Georges Perrot fühlt in seiner «Histoire de l'art dans l'antiquité» die Unverträglichkeit dieser Erscheinungen mit der eigentlichen Kunst, sein Urteil fühlt sich ihnen gegenüber hilflos und deshalb erklärt er sie einfach als ausserhalb des Rahmens seiner geschichtlichen Darstellung stehend. Und Riegl bemerkt dazu: «In der Tat haben die aquitanischen Höhlenfunde mit der Entwicklung der antiken Künste, soweit wir sie gegenwärtig überblicken, nichts Augenfälliges gemein. Man nehme irgendeine von den ältesten geometrisch verzierten Tonscherben und man wird daran mehr historische Beziehungspunkte zur späteren hellenischen Kunst entdecken als an den besten geschnitzten Hand-

griffen und gravierten Tierfiguren aus der Dordogne.» Und weiterhin konstatiert er, «dass von keinem der europäischen und westasiatischen Völker, bei denen man den geometrischen Vasenstil gefunden hat, ein genügender Grund zu der Annahme existiere, dass dieselben noch auf so barbarischer Kulturstufe gestanden wären wie die Troglodyten Aquitaniens».

Es liegt also eine Erscheinung vor, die mit der historischen Entwicklung der Kunst im Widerspruch steht. Dieser Widerspruch fällt weg, wenn man den Begriff der Kunst so fasst, wie er verständigerweise gefasst werden muss. Diese naturalistischen Gebilde der aquitanischen Troglodyten geben uns den willkommenen Anlass, die Absurdität zu betonen, die dadurch entsteht, dass man die Geschichte der Kunst mit der Geschichte des Nachahmungstriebes, d. h. der manuellen Geschicklichkeit der Nachbildung identifiziert. Diese Erzeugnisse sind reine Produkte des Nachahmungstriebes, der Beobachtungssicherheit, gehören also der Geschichte der Kunstfertigkeit an, wenn dieses widersinnige und irreleitende Wort gestattet ist.

Mit der Kunst aber im eigentlichen Sinne, mit der ästhetisch zugänglichen Kunst, die in ihrer Entwicklung ebenso folgerichtig und zusammenhängend zu den Pyramiden Aegyptens wie zu den Phidiasschen Meisterwerken führt, haben sie nichts zu tun. Wer die Annäherung an die Wirklichkeit als Kriterium der Kunst ansieht, der muss dann

die Troglodyten Aquitaniens für künstlerisch fortgeschrittener halten als die Erzeuger des Dipylonstiles. Wodurch schon die ganze Absurdität dieses Kriteriums bewiesen ist.

Springer vergleicht mit Recht jene Erzeugnisse mit den «Kunstleistungen» afrikanischer Naturvölker. Ein anderer naheliegender Vergleich wäre der mit den Kritzeleien eines Kindes gewesen. Aber weder die Produktionen der Naturvölker noch Kinderkritzeleien kann man unseres Erachtens da zum Vergleich heranziehen, wo es sich um die eigentliche Kunst handelt. Nur jene einseitige und subalterne Auffassung der Kunst, gegen die wir uns im Verlaufe dieser Ausführungen schon verschiedentlich aufgelehnt haben, kann solche Vergleiche als selbstverständlich betrachten und wenn selbst namhafte Aesthetiker der Kunst nur einseitig als eines Spieltriebes gerecht werden, so darf man sich nicht darüber wundern, dass derartige Auffassungen dem Publikum in Fleisch und Blut übergegangen sind. Dass die meisten Naturvölker, die zudem vom Standpunkt der heutigen Wissenschaft aus betrachtet nicht Völker im Kindesalter, sondern rudimentäre entwicklungsunfähige Ueberbleibsel des Menschengeschlechts aus früheren längstvergangenen Kulturperioden sind, trotz des gerühmten Naturalismus ihrer Darstellungen keine eigentliche künstlerische Begabung und deshalb auch keine künstlerische Entwicklung aufzuweisen haben, übersieht man. Die eminente

künstlerische Begabung gewisser weniger Naturvölker, die sich auf rein ornamentalem Gebiete betätigt hat, wurde natürlich von der nur auf das Naturalistische eingestellten kunsthistorischen Betrachtung übersehen und fand erst in neuester Zeit ihre verdiente Würdigung. An dieser allmählichen Läuterung unseres kunsthistorischen Blickes trägt die Entdeckung einer so aussergewöhnlich künstlerischen Erscheinung, wie die japanische Kunst es ist, grosses Verdienst. Der Japonismus in Europa bezeichnet eine der wichtigsten Etappen in der Geschichte der allmählichen Rehabilitierung der Kunst als eines rein formalen, d. h. an unsere ästhetischen Elementargefühle appellierenden Gebildes. Und er rettete uns anderseits vor der naheliegenden Gefahr, die Möglichkeiten der reinen Form nur innerhalb des klassischen Kanons zu sehen.

Auch die Kritzeleien eines Kindes sind der ästhetischen Würdigung nicht zugänglich; der eigentliche Kunsttrieb setzt vielmehr erst später ein, um allerdings auch die inzwischen entwickelte Nachbildungsfähigkeit zu seinen Zwecken zu verwerten. Die Kritzeleien eines Kindes, mögen sie auf noch so scharfer Beobachtung beruhen und noch so geschickt sein, als künstlerische Erzeugnisse anzusehen, widerspricht einer höheren Auffassung, die nur das als Kunst anerkennt, was, aus psychischen Bedürfnissen entstanden, psychische Bedürfnisse befriedigt.

So sind also die eben erwähnten Produkte aus prähistorischen Zeiten Europas und Aegyptens wohl kulturhistorisch interessant und besonders inhaltlich wertvoll, sie aber in die Geschichte der Kunst einzubeziehen, wäre ein Fehler, vor dem auch Perrot und Riegl, allerdings mit anderer Begründung, zurückschrecken. Durch jene Denkmäler wird also die These, dass der geometrische Stil der erste Kunststil gewesen, keineswegs erschüttert. Denn wo wir sonst einen Einblick gewinnen in die Kunstanfänge derjenigen Völker, die eine künstlerische Entwicklung aufzuweisen haben, finden wir eine Bestätigung der Annahme, dass die Kunst nicht mit naturalistischen Gebilden beginnt, sondern mit ornamental-abstrakten. Zum Linear-Anorganischen, jede Einfühlung Abweisenden drängen die ersten Anfänge ästhetischen Bedürfnisses.

Die historische Erziehung unseres Zeitalters brachte es mit sich, dass man eine künstlerische Erscheinung nie aus sich selbst, sondern stets aus anderen Erscheinungen heraus erklärte. So wurde es das Hauptstudiumsobjekt der Kunstgeschichte, allenthalben Beeinflussungen festzustellen. Der lokale Ausgangspunkt irgendeiner künstlerischen Erscheinung wurde festgestellt und dann der Weg ihrer Verbreitung untersucht. So liess man auch beim geometrischen Stil eine allgemeine spontane Entstehung nicht gelten, sondern suchte ihn auf wenige, wenn nicht gar auf ein Entstehungszentrum zurückzuführen. Und im Gegensatz zu sei-

nen sonstigen Ansichten über die psychisch-künstlerischen Entstehungsbedingungen eines Stiles finden wir auch Riegl auf der Seite derer, die die spontane Entstehung des geometrischen Stils bekämpfen. Diese Inkonsequenz Riegls ist nur dadurch zu erklären, dass er mit dem Nachweis einer historischen Beeinflussung und Verbreitung des geometrischen Stils gegen seine Hauptfeinde, die Kunstmaterialisten, zu Felde rücken will. Denn deren Theorie führte ja konsequent zu der Annahme, dass allenthalben ohne jede gegenseitige Beeinflussung nur durch dieselben technischen Bedingungen der gleiche ornamentale Stil entstehen müsse. Und weil nun der Lehrsatz von der spontanen Entstehung des geometrischen Stiles ein Hauptargument der Kunstmaterialisten ist, richtet sich die Kritik Riegls mit allem Eifer gegen diese These. Sowenig wir uns durch diese Kritik überzeugen lassen können, dass der geometrische Stil von einem Entstehungsorte ausgehend seine Verbreitung über die alte Welt gefunden habe, so dankbar sind wir Riegl dafür, dass er im Kampfe gegen die Semperianer historisch nachweist, wie wenig stichhaltig einer historischen Untersuchung gegenüber sich die anscheinend so überzeugenden Thesen von den technisch-mechanischen Entstehungsursachen eines Stiles erzeigen und wie die wirklich historisch festgelegten Kunstdenkmäler den bezüglichen Annahmen viel eher widersprechen.

Im Sinne unserer Theorie, welche die übliche historische Beeinflussungsmethode auf ein unumgängliches Minimum zurückschrauben möchte, ist die These von der allgemeinen spontanen Entstehung des geometrischen Stiles einleuchtend und geradezu eine Denknotwendigkeit. Nicht in kausaler Verbindung mit der jeweiligen Technik und Herstellungsmethode, sondern mit dem jeweiligen psychischen Zustande des betreffenden Volkes mussten seine künstlerischen Bedürfnisse es zur linear-anorganischen Abstraktion führen. Diesen psychischen Hauptmomenten gegenüber kommen eventuelle Beeinflussungen nur sekundär in Betracht.

Wie fügt sich nun die Entstehung des Pflanzenornaments in die von uns hypothetisch aufgestellte Entwicklungslinie ein? Bisher hat man sich mit zwei Lösungen begnügt. Man nahm das plötzliche Eindringen vegetativer Elemente in die Ornamentik entweder als ein Resultat naturalistischer Nachahmungstendenzen oder man wies auf den Symbolwert der betreffenden Motive hin. Die erstere Lösung mit ihrer subalternen Auffassung von der Entstehung eines künstlerischen Gebildes muss von vornherein auf ein Mindestmass reduziert werden. Der im Sinne unserer heutigen künstlerischen Zerfahrenheit leider so naheliegende Gedanke, dass man plötzlich irgendeine Pflanze aus Wohlgefallen an ihrer Eigenart auswählte, um sie als dekoratives Motiv zu verwenden, widerspricht allem antiken

Kunstfühlen. Gegen eine solche Vorstellung wendet sich auch Riegl: «Es ist ein Erfahrungssatz, der sich uns gerade aus einer Gesamtbetrachtung des Pflanzenornaments ergibt, dass eine realistische Darstellung von Blumen zu dekorativen Zwecken, wie sie heutzutage im Schwunge ist, erst der neueren Zeit angehört.» Und dann fährt Riegl, um den Charakter des antiken Pflanzenornaments zu bestimmen, fort: «Der naive Kunstsinn früherer Kulturperioden verlangte vor allem die Beobachtung der Symmetrie, auch in Nachbildungen von Naturwesen. In der Darstellung von Mensch und Tier hat man sich frühzeitig davon emanzipiert, sich mit Anordnung derselben im Wappenstil und dergleichen beholfen; ein so untergeordnetes scheinbar lebloses Ding wie die Pflanze dagegen hat man noch in den reifesten Stilen verflossener Jahrhunderte symmetrisiert, stilisiert, namentlich, sofern man dem Pflanzenbilde nicht eine gegenständliche Bedeutung unterlegte, sondern in der Tat ein blosses Ornament beabsichtigt war.» Wie wenig Riegl mit diesen Ausführungen der «Stilfragen», die auch sonst gegenüber dem Standpunkt, den er in der «spätrömischen Kunstindustrie» einnimmt, einen Kompromisscharakter tragen, den springenden Punkt des Prozesses erfasst hat, ergibt sich aus der Feststellung, dass die Symmetrisierung und Stilisierung bei dem ägyptischen Pflanzenornament, dessen gegenständliche Bedeutung ausser Frage steht, viel weiter geht als beim griechischen Pflan-

zenornament, bei dem die gegenständliche Bedeutung fast ganz wegfällt. Auch stehen diese Rieglschen Ausführungen im Widerspruch zu einem späteren Passus der «Stilfragen», wo er nachweist, dass z. B. die ältesten Akanthusmotive im Aussehen gerade die charakteristischen Eigentümlichkeiten der Akanthuspflanze vermissen lassen und dass die Bezeichnung als Akanthus erst viel später vorgenommen sein muss, zu einer Zeit, da dieses Ornament in seiner Fortentwicklung in der Tat dem Aussehen der genannten Pflanze nahekam. Und sehr treffend fügt er hinzu: «Sonderbarerweise hat sich bisher niemand an der Unwahrscheinlichkeit des Vorgangs, dass man plötzlich das erste beste Unkraut zum künstlerischen Motiv erhoben haben soll, gestossen.»

Die zweite Lösung wies auf den Symbolwert der einzelnen Motive hin. Hier liegt die Sache schwieriger. Denn in der altorientalischen, speziell der ägyptischen Kunst spielt der Symbolwert des Motivs eine grosse Rolle. Diese unbestreitbare Tatsache darf uns aber nicht dazu verführen, ihre Bedeutung über die Gesamtentwicklung des Pflanzenornaments auszudehnen. Einerseits verschwindet, wie schon gesagt, gerade bei den Aegyptern der Symbolwert des Motivs unter dem höheren Formwillen und anderseits wäre es, falls wirklich diese innige Beziehung zwischen Ornament und Symbol innerhalb des ganzen Kulturkreises bestanden hätte, unverständlich, dass sich das einzelne Volk

nicht viel mehr gegen die Uebernahme eines bestimmten Motivs gesträubt hätte und die Weltherrschaft gewisser Motive wäre gänzlich unerklärlich. Wir müssen uns also damit begnügen, den Symbolwert gewisser Motive für die Entstehung bestimmter pflanzlicher Ornamente als ein beachtenswertes momentum agens gelten zu lassen, um dann aber zum höheren und allgemeingültigeren momentum agens überzugehen.

Psychologische Wahrscheinlichkeit hat unserer Meinung nach am meisten folgende aus unserer Theorie sich logisch ergebende Vorstellung. Nicht das pflanzliche Gebilde, sondern das Bildungsgesetz desselben war es, das der Mensch in die Kunst übertrug. Zur Verdeutlichung sei ein extremer Vergleich herangezogen.

Ebenso wie der geometrische Stil das Bildungsgesetz der leblosen Materie, nicht aber sie selbst in ihrer äusseren Erscheinung gibt, so gibt das vegetabile Ornament ursprünglich nicht die Pflanze selbst, sondern die Gesetzmässigkeit ihrer äusseren Bildung. Beide Ornamentstile sind also eigentlich ohne Naturvorbild, während ihre Elemente allerdings in der Natur sind. Dort ist die anorganisch-kristallinische Gesetzmässigkeit als künstlerisches Motiv verwendet, hier die organische Gesetzmässigkeit, die sich uns eben am reinsten und anschaulichsten in der Pflanzenbildung zeigt. Alle die Elemente organischer Bildung, als da sind: Regelmässigkeit, Anordnung um einen Mittelpunkt, Aus-

gleich zwischen zentrifugalen und zentripetalen Kräften (d. h. kreisförmige Rundung), Gleichgewicht zwischen tragenden und lastenden Faktoren, Proportionalität der Verhältnisse und all die übrigen Wunder, die sich uns bei der Versenkung in den Organismus einer Pflanze aufdrängen, sie sind es, die nun den Inhalt und den lebendigen Wert des ornamentalen Kunstwerkes ausmachen und erst eine spätere Zeit nähert diesen Ornamentstil, der mit Naturvorbildern im Prinzip fast ebensowenig zu tun hat wie der geometrische Stil, dem Naturalismus. Der Prozess ist also der, dass ein reines Ornament, d. h. ein abstraktes Gebilde, nachträglich naturalisiert wird und nicht der, dass ein Naturobjekt nachträglich stilisiert wird. In dieser Antithese liegt das Entscheidende. Denn sie ergibt, dass das Primäre nicht das Naturvorbild, sondern das von ihm abstrahierte Gesetz ist. Die künstlerische Projektion der Gesetzmässigkeit der organischen Struktur war es, die infolge des innigen organischen Zusammenhangs aller Lebensdinge die Basis gab für das ästhetische Erleben des Betrachters, nicht aber die Uebereinstimmung mit dem Naturvorbild.

Beide Stile, lineare wie vegetabile Ornamentik, stellen also im Grunde eine Abstraktion dar und ihre Verschiedenheit ist in diesem Sinne eigentlich nur eine graduelle, wie die organische Gesetzmässigkeit für eine monistische Anschauung auch im letzten Grunde nur graduell verschieden von der anorga-

nisch-kristallinischen ist. Für uns kommt es nur auf den Wert an, den diese graduelle Verschiedenheit der Stile in bezug auf das Problem Einfühlung oder Abstraktion hat. Dabei ergibt sich ohne weiteres, dass die organische Gesetzmässigkeit, selbst in ihrer abstrakten Darstellung, uns milder berührt und enger mit unseren eigenen Lebensgefühlen verbunden ist. Sie appelliert stärker an die Betätigung dieser unserer eigenen Lebensgefühle und ist auf diese Weise geeignet, den latenten Einfühlungstrieb des Menschen leise und allmählich herauszulocken.

Die Betrachtung der Entwicklung der nordischen Tierornamentik führt zu ähnlichen Ergebnissen. Sophus Müller ist in seinen eingehenden Untersuchungen über dieses Gebiet zu der Ueberzeugung gekommen, dass diese Tiermotive sich auf rein ornamental-linearen Wegen entwickelt haben, d. h. ohne Naturvorbild, und dass z. B. die Bezeichnung Drachen- und Schlangengeschlinge insofern völlig irreführend ist, als man ursprünglich gar nicht daran gedacht habe, irgendein Naturvorbild wiederzugeben. Ebenso energisch weist er den symbolischen Charakter der betreffenden Motive ab. «Wollte man demnach annehmen, dass die ganze Bewegung von aussen gestützt wurde durch eine genaue Bekanntschaft mit gewissen Tierformen, Haustieren, heiligen Tieren, Opfertieren, gewöhnlichen Jagdtieren oder mit Geschöpfen der Phantasie oder mit religiösen Vorstellungen, so wäre dies auf archäolo-

gischem Wege zwar schwer zu widerlegen. Anderseits würde aber diese Annahme in dem gesamten archäologischen Material keine Stütze finden. Selbstverständlich lässt sich die Entstehung ornamentaler Tierbilder ohne allgemeine Vorstellung von Tieren nicht wohl denken, aber das Ornament gibt keine Ursache zu der Vermutung, dass man dieses oder jenes Tier habe darstellen wollen.» (Sophus Müller, Tierornamentik im Norden. Aus dem Dänischen übersetzt von Westorf. Hamburg 1881.)

Dasselbe gilt für die Tierornamentik fast aller anderen Stile, möge man nun die griechisch-römische Verzierungskunst, die arabische oder die des Mittelalters heranziehen. Immer ist es nicht das Naturvorbild, was nachgebildet wird, sondern gewisse Bildungseigentümlichkeiten der Tiere, z. B. das Verhältnis der Augen zu der Nase oder dem Schnabel, oder das Verhältnis von Kopf zu Rumpf oder das der Flügel zum Körper usw. Mit diesen Verhältnissen, diesen Eigentümlichkeiten tierischer Bildung bereicherte man seinen Formenschatz linearer Gebilde. Dass dabei die Erinnerung an ein Naturvorbild nicht mehr direkt tätig war, beweist am besten die Tatsache, dass man ohne jedes Bedenken diverse von verschiedenen Tieren abstrahierte Motive vereinigte. Erst die spätere Naturalisierung machte diese Gebilde dann zu den bekannten Fabeltieren, die in allen Zweigen der Ornamentik auftauchen. Im Grunde sind es keine Ausgebur-

ten der Phantasie und sie existierten keineswegs in der Vorstellung des betreffenden Volkes, wie man es vielfach auslegt, sondern sie sind reines Produkt linear-abstrakter Tendenzen. Hier haben wir also wieder dieselbe Erscheinung wie beim Pflanzenornament. Es kann auch hier nicht die Rede sein von einer Stilisierung eines Naturvorbildes, sondern auch hier wird ein abstrakt-lineares Gebilde allmählich naturalisiert. Der Ausgangspunkt des künstlerischen Prozesses ist also die lineare Abstraktion, die zwar in einem gewissen Zusammenhang mit dem Naturvorbild steht, aber mit irgendwelchen Nachahmungstendenzen nichts zu tun hat. Vielmehr spielt sich der ganze Prozess innerhalb der abstrakten Grenzen ab, in denen allein sowohl der primitive Mensch wie der Mensch der frühen Antike sich künstlerisch betätigen konnte. Aus welchen psychischen Wurzeln diese unbedingte Hinneigung zur toten anorganischen Linie, zur Lebensabstraktion und Gesetzmässigkeit zu erklären ist, suchte der erste Teil dieser Arbeit nachzuweisen. Aus ihm heraus verstehen wir es auch ohne weiteres, wie der Naturalisierungsprozess mit dem freiwerdenden Einfühlungsbedürfnis zusammenhängt.

An den Untersuchungen über Ornamentik haben neuerdings die Anthropologen einen regen Anteil genommen. Besonders gilt das der primitiven Ornamentik der Naturvölker gegenüber. Die Hypothesen, die dann von anthropologischer Seite über

die Entstehung der linear-geometrischen Ornamentik aufgestellt worden sind, gehen nicht besonders tief. So leugnete man teilweise jede unmittelbare Hinneigung des Menschen zur geometrischen Form und erklärte deren Entstehen innerhalb der Ornamentik aus ganz zufälligen Momenten. So sei beispielsweise daran erinnert, dass v. d. Steinen die Vorliebe brasilianischer Naturvölker für das Dreieck dem Umstande zuschrieb, dass das Schutztuch, mit dem die Frauen ihre Blösse bedecken, dreiekkiger Form ist. Die Beweisführung ist einfach. Die Tatsache, dass die Männer jetzt, wenn man ihnen ein Dreieck vorzeichnet, grinsend das Wort Huluri aussprechen, genügt dem Forscher für seine Schlussfolgerung, dass dieser dreieckige Tuchfetzen der zufällige Entstehungsanlass eines geometrisch-ornamentalen Motives sei. In künstlerischen Dingen mit psychischen Werten zu rechnen, liegt den Anthropologen wie den Materialisten fern. V. d. Steinen geht so weit, dass er z. B. das einfache + Kreuz als das linear vereinfachte Abbild eines fliegenden Storches erklärt und unterstützt diese Behauptung mit vergleichenden Momentphotographien.

Derartige Untersuchungsmethoden, wie sie von den Anthropologen mit vielem Geschick und mit auf den ersten Blick verblüffenden Resultaten angewandt worden sind, können im Rahmen dieser Arbeit und bei dem Mangel an praktischen Erfahrungen, wie sie den genannten Forschern so reich zur Verfügung stehen, nicht auf ihre Stichhaltig-

keit geprüft werden. Wir müssen uns damit begnügen, sie im Prinzip abzulehnen. Und wer sich einseitig von diesen Theorien und ihren Resultaten beeinflussen lässt, der möge schnell einen Blick auf den griechischen Dipylonstil werfen, den alle Forscher als einen entwickelten und raffinierten Stil anerkennen und bei dem ein Erklärungsversuch nach Art der Anthropologen mit fliegenden Störchen und dreieckigen Schamtüchern schnell ad absurdum führen würde. Ueberhaupt sollte man die Analogien mit den Naturvölkern recht vorsichtig betreiben. Denn das Mass künstlerischer Veranlagung, auf die es hier allein ankommt und die mit der manuellen Geschicklichkeit, einem Klumpen Ton oder einem Stücke Holz ein menschenähnliches Aussehen zu geben, nichts zu tun hat, ist bei den verschiedenen Völkern so ungleich, bei vielen sogar kaum andeutungsweise vorhanden, dass da jede Verallgemeinerung vorliegender Symptome zu Irrwegen führt.

Indem wir nun wieder zu dem geometrischen Stil zurückkehren, müssen wir einen Augenblick bei den Begriffen Regelmässigkeit und Gesetzmässigkeit verweilen. Man hat nämlich eine Trennung dieser beiden Begriffe versucht. So ist Wölfflin in seinen «Prolegomena» der Ansicht, «Regelmässigkeit» der Abfolge müsse getrennt werden von der «Gesetzmässigkeit» einer Linie oder einer Figur. Der Unterschied zwischen Regelmässigkeit und Gesetzmässigkeit gründe sich auf eine tiefgehende

VI*

Differenz. «Hier haben wir ein rein intellektuelles Verhältnis vor uns, dort ein physisches. Die Gesetzmässigkeit, die sich in einem Quadrat ausspricht, hat keine Beziehung zu unserem Organismus, sie gefällt nicht als angenehme Daseinsform, sie ist keine allgemeine organische Lebensbedingung, sondern nur ein von unserem Intellekt bevorzugter Fall. Die Regelmässigkeit der Folge ist uns dagegen etwas Wertvolles, weil unser Organismus seiner Anlage gemäss nach Regelmässigkeit in seinen Funktionen verlangt. Wir atmen regelmässig, jede andauernde Tätigkeit vollzieht sich in periodischer Folge.»

Schon Schmarsow wendet gegen diese Auffassung mit Recht die Tatsache ein, die Wölfflin an einer anderen Stelle selbst dokumentiert, nämlich dass jedes intellektuelle Verhältnis auch irgendeine physische Bedeutung habe. Auch würde sich mit dieser Annahme, dass die geometrische Gesetzmässigkeit nur eine von unserem Intellekt bevorzugte Erscheinung sei, die Weltherrschaft des geometrischen Stiles gerade innerhalb primitiver Kulturen niemals erklären lassen. Vielmehr sind wir mit Lipps der Ansicht, «dass die geometrisch regelmässigen Gebilde ein Gegenstand der Lust sind, weil die Auffassung derselben, als eines Ganzen, der Seele natürlich ist, oder weil sie im besonderen Masse einem Zug in der Natur oder im Wesen der Seele gemäss ist.»

Trotzdem ist mit der Trennung, die Wölfflin beabsichtigt, etwas sehr Feines gefühlt. Man kann vorsichtig andeuten, dass die Gesetzmässigkeit in einem unzerreissbaren Zusammenhange mit dem Abstraktionstriebe steht, während jene Untererscheinung der Regelmässigkeit schon eine leise Ueberleitung in das Gebiet der Einfühlungsmöglichkeiten bildet. In ähnlichem Sinne sagt Schmarsow: «Regelmässigkeit ist der Beitrag des Subjekts, Gesetzmässigkeit ist der Beitrag der Aussenwelt, der Wirkung der Naturkräfte.» Aber damit ist nicht gesagt, dass jede Regelmässigkeit der Abfolge schon an den Einfühlungstrieb appelliere oder vielmehr ihm seine Entstehung verdanke. Dieser Einfühlungswert der regelmässigen Abfolge ist anfänglich z. B. im geometrischen Stil wohl latent und wird erst im Laufe der Entwicklung bewusst. Dieser Vorgang des langsamen Bewusstwerdens der Einfühlungsmöglichkeiten dokumentiert sich äusserlich vielleicht dadurch, dass man die Regelmässigkeit der Abfolge durch Verbindungslinien unterstreicht, indem man in dieser Linie gleichsam einen Ausdruck hineinlegt. Mit dem Wort Ausdruck ist die Situation beleuchtet. Denn in der Gesetzmässigkeit liegt a priori kein Ausdruck, wohl aber in der Regelmässigkeit. Aber dieser Ausdruck wird, wie gesagt, erst offenbar durch die Sprache der Verbindungslinien. Der reife geometrische Stil gelangt so zu wundervollen Ausgleichungen zwischen Elementen der Abstraktion und der Einfühlung. Ge-

bilde wie der Mäander und die Spirale in ihrer griechischen Ausbildung sind Höhepunkte dieses Strebens. Besonders der Mäander, der doch im Gegensatz zur Spirale aller Verwandtschaft mit organischen Gebilden entbehrt, zeigt den erstaunlichen Prozess, wie das Einfühlungsbedürfnis sich der starr linearen toten Linie bemächtigt und ihr eine Bewegung, ein Leben von solcher Intensität und Ausgeglichenheit gibt, wie sie nur der organischen Bewegung vorbehalten zu sein scheint.
Hier haben wir schon Höhepunkte der griechischen Ornamentik gestreift und die spezielle Eigentümlichkeit griechischen Kunstwollens drängte sich uns hier schon zur Analyse entgegen. Eine solche Analyse verlangt weites Zurückgehen. Ein Vergleich der mykenischen Ornamentik mit der ägyptischen Ornamentik mag diese Analyse vorbereiten. Das Novum der mykenischen Ornamentik ist bekanntlich das Aufkommen vegetabiler Motive. Die anderen Bestandteile mykenischer Ornamentik, der orientalische und der reine linear-geometrische, waren im Keime auch schon in der Ornamentik von Hissarlik enthalten. Man hat dieses Aufkommen des Pflanzenmotivs in der griechischen Ornamentik auch als eine Beeinflussung von seiten Aegyptens hingestellt. Ohne diese Frage im negativen Sinne zu entscheiden, wollen wir den rein formalen Unterschied zwischen dem ägyptischen und dem mykenischen Pflanzenornament untersuchen. Unsere beiden Gesichtspunkte sind natürlich auch

hier Stilisierung und Naturalismus mit ihren Voraussetzungen Abstraktions- und Einfühlungsbedürfnis. Der Vergleich ist um so lehrreicher, als gewisse Umstände den Tatbestand zu verschleiern drohen. Nach unserer Definition des ägyptischen Kunstwollens wäre anzunehmen, dass die ägyptische Ornamentik ein rein lineares abstraktes Gepräge trage und ähnlich wie der Dipylonstil jede runde, geschwungene Linie als Hinüberleitung zum Organischen möglichst vermeide. Denn wir sind ja geneigt, die tote gerade ungekrümmte Linie viel eher mit dem Begriff des Anorganischen zu verbinden als die gekrümmte Linie, aus dem einfachen Grunde, weil die geschwungene Linie unserem Einfühlungsbedürfnis viel stärker entgegenkommt als die gerade Linie. Dass nun in der ägyptischen Ornamentik die scheinbar organisch-geschwungene Linie eine so grosse Rolle spielt, liegt nicht daran, dass die Aegypter in ihrem Kunstwollen vom Einfühlungsdrang ausgingen, sondern an der gegenständlichen Bedeutung der Motive, die ihrer Ornamentik die Wege wies. Denn der Symbolwert der verschiedenen Motive wie Papyrus und Lotos steht ausser Frage. (Goodyear. The grammar of the lotus, a new history of classic ornament as a developement of sun worship. London 1891.) Dies Gebundensein durch das Gegenständliche, in diesem Falle durch ein organisch-gerundetes Vorbild, stand natürlich einer rein linear-geometrischen Entwicklung der Ornamentik im Wege. Aber ein Blick auf

die mykenische und spätere griechische Pflanzenornamentik zeigt uns, wie in der ägyptischen Ornamentik das Organische durch das aufs Abstrakte gerichtete Kunstwollen unterjocht worden ist. Soweit das Gegenständliche unumgänglich notwendig war, ist es in geometrisch lebensfremde gesetzmässige Linien und Kurven übersetzt worden, so dass dem Unbeteiligten jeder Gedanke an ein zugrunde liegendes Naturvorbild fernbleibt. Die Ausgleichung zwischen Gegenständlich-Bedingtem und der Abstraktion ist eine restlose. Und so wirkt dieser Ornamentstil, trotz seiner ursprünglich organischen Basis, starrer und lebensfremder als irgendein anderer Stil. Das, was diesen Eindruck zuerst stört, das Vorherrschen geschwungener Linien, erscheint einerseits als äusserlich motiviert, anderseits sind diese Kurven so gesetzmässig und geometrisch, dass wir annehmen müssen, dass dem Aegypter ihr Einfühlungswert nicht bewusst war, dass er sie vielmehr als reine geometrische Abstraktion genoss. Der Aegypter, so müssen wir schliessen, sah beispielsweise im Kreise nicht die lebendige Linie, die in wundervollem Kampf und Ausgleich zwischen zentrifugalen und zentripetalen Kräften diesen ihren bestimmten Weg gehen und zu sich zurückkehren muss, sondern er sah in ihr nur die geometrische Form, die sich als vollkommenste darstellt, indem sie als einzige das Postulat der Symmetrie nach allen Seiten hin restlos erfüllt.

Die Weiterbildung, die das Pflanzenornament in der griechischen Kunst erfuhr, lag von vornherein ausserhalb des Kunstwollens der Aegypter, und es ist falsch, daraus, wie Riegl es tut, eine Erschöpfung der ornamentalen Leistungsfähigkeit der Aegypter zu statuieren. Vielmehr ist auch hier der grundlegende Satz von Geltung, dass das Erreichte die Erfüllung des Gewollten darstellt und, soweit das Wollen sich nicht ändert — und das blieb bei der starren Richtung der Aegypter unverändert —, auch nicht entwicklungsfähig ist.

Eine Analyse des mykenischen Pflanzenornaments muss von ganz anderen Voraussetzungen ausgehen. Riegl, der auch das mykenische Pflanzenornament als eine Entlehnung aus dem ägyptischen ansieht, charakterisiert den Unterschied mit folgenden Worten: «Die zugrunde liegende Tendenz der mykenischen Künstler vermögen wir nur nach ihrem Effekt zu beurteilen; war der letztere beabsichtigt, so war das Ziel eine Verlebendigung, Bewegung der vorbildlichen steif stilisierten ägyptischen Motive.» Diese naturalisierende Tendenz geht bei den mykenischen Künstlern sehr weit, stellenweise sogar wie bei den nachgezeichneten Rippen der Blätter weiter als die spätere griechische Ornamentik je gegangen ist. Ueberhaupt zeigt der Naturalismus, der die ganze mykenische Kunst beherrscht, eine Färbung, die man vielfach eine barbarische genannt hat. Jedenfalls erinnert sie an den Naturalismus der Naturvölker. So wird dann die Würdigung

der mykenischen Ornamentik sehr schwierig, ja es fragt sich, ob man sie in den eigentlich künstlerischen Entwicklungsgang der griechischen Ornamentik einbeziehen kann, ob man sie nicht vielmehr als zusammenhanglose Einzelerscheinung betrachten muss. Zumal zwischen ihr und der klassischen griechischen Ornamentik der geometrische Dipylonstil steht. Ehe wir an die Betrachtung der klassischen Ornamentik gehen, müssen wir uns über den Charakter dieses Dipylonstiles klar werden. Dieser geometrische Stil zeigt eine Reife, ja eine Raffiniertheit, die ihn deutlich von dem allgemeinen geometrischen Stil scheiden. Die Abstraktion ins Lineare ist mit aller Konsequenz durchgeführt. Conze, der sich viel um die Analyse des Dipylonstiles bemüht hat und vor allem in ihm zuerst die hohe Kunststufe sah, sagt: «So weit fehlt den Formen jedes auf Nachahmung von Naturgegenständen zurückführende Element. Dasselbe tritt hinzu mit den Tierfiguren; mit ihnen ist das Aeusserste an dekorativem Reichtum dieses Stiles geleistet. Diese Tierbilder sind nun aber den übrigen mit Linien spielenden Formen durchaus assimiliert; sie sind selbst in ein lineares Schema aufgelöst und auch, wo der Leib einmal mit vollerem Pinsel ausgefüllt ist, tritt dieses lineare Schematisieren bei den Extremitäten, namentlich den Füssen, in einer sehr gleichmässig sich wiederholenden Weise auf. Auch da also kein unsicheres Tasten der Darstellung, sondern eine ganz bestimmte einmal be-

quem und passend gefundene Manier.» (Conze. Zur Gesch. d. Anfänge d. griech. Kunst. Sitz.-Ber. d. K. Ak. d. W. 64. 1870.)
Conze erkennt also klar, dass es sich hier bei der anscheinend unbeholfenen und naturwidrigen Zeichnung von Naturvorbildern nicht um ein Nichtkönnen oder um ein Vereinfachen, wie etwa bei den Kritzeleien eines Kindes handelt, sondern um eine konsequent durchgeführte Stilabsicht, die das, was sie will, auch kann. Und dieses Wollen ist eben ein rein abstraktes, das jede Annäherung an das Organische als eine Trübung dieser gewollten Abstraktion ansieht.
Stärkere Gegensätze als der Naturalismus des mykenischen Stiles und die ihm folgende abstrakte Wesensart des Dipylonstiles lassen sich nicht denken. Und die zeitlich darauffolgende Erscheinung ist nun die klassische Ornamentik. Es musste die Frage auftauchen, ob nun im mykenischen oder im Dipylonstil die Wurzeln der klassischen Kunst zu suchen sind. Diese Frage ist ein weites Streitgebiet. Der Standpunkt Riegls ist z. B. dem mykenischen Stil günstig. Er meint: «Die mykenische Kunst erscheint uns als der unmittelbare Vorläufer der hellenischen Kunst der hellen historischen Zeit. Das Dipylon und was sonst dazwischen lag, war nur eine Verdunkelung, eine Störung der angebahnten Entwicklung. Und wenn es einen Zusammenhang gibt zwischen kunstgeschichtlichen Beobachtungen und ethnographischen Verhältnissen, so wer-

den wir den Rückschluss wagen dürfen, dass das Volk, das die mykenische Kunst gepflegt hat, mögen es nun die Karer oder sonstwelchen Namens gewesen sein, dass dieses Volk eine ganz wesentliche Komponente des späteren griechischenVolksstammes gebildet haben muss.»

Diese Meinung schiesst unseres Erachtens über das Ziel hinaus und erscheint modifikationsbedürftig. Denn fehlt dem Dipylonstil das griechische Element?

Man hat das Auftauchen des Dipylonstils mit viel Berechtigung mit der dorischen Wanderung zusammengebracht und in ihm eine partielle Weiterbildung jenes allgemein geometrischen Stiles gesehen, der ja nach Conze, Semper und vielen andern als ein Gemeingut aller arisch-indogermanischen Völker erscheint. Und was seine Bedeutung für die spätere griechische Kunst angeht, so ist z. B. Studniczka einer ganz anderen Ansicht. Ihm vertritt der geometrische Stil der eingewanderten Hellenenstämme das Prinzip strenger Zucht, mittels deren alle Entlehnungen aus dem überquellenden Formenreichtum des Orients, von mykenischen angefangen, zu echt hellenischem Geiste umgeprägt werden. (Ath. Mitteilungen 1887.)

Hier steht also Meinung gegen Meinung. Wenn wir alle anderen Momente weglassen und uns rein an unsere beiden Kriterien Abstraktion und Einfühlung halten, kommen wir zu folgendem vermittelnden Ergebnis. Wir erinnern uns, dass das

Prinzip der mykenischen Kunst das der Verlebendigung, des Naturalismus gewesen, während der Dipylonstil eine ausgeprägt abstrakte Tendenz zeigt. Die klassische Kunst erscheint uns nun in ihrer Ausbildung als eine grosse Synthese dieser beiden Elemente, mit einem deutlichen Uebergewicht des naturalistischen Elementes, das in der Zeit des Verfalls immer stärker wurde und schliesslich die vornehme Schönheit des griechischen Ornaments ganz travestierte. Dieser Ausgleich zwischen der Mykenekomponente und der Dipylonkomponente, dieser Ausgleich zwischen Naturalismus und Abstraktion zeitigte jenes überaus glückliche Resultat, das wir die klassische griechische Kunst nennen.
Die klassische griechische Ornamentik, mit der ägyptischen verglichen, zeigt an Stelle der geometrischen Gesetzmässigkeit eine organische Gesetzmässigkeit, deren schönstes Ziel Ruhe in der Bewegung ist, lebendiger Rhythmus oder rhythmische Lebendigkeit, in die unser Vitalgefühl mit allem Glück sich versenken kann. Jeder Naturalismus in subalternem Sinne, jedes Abschreiben der Natur fehlt. Wir haben ein reines Ornament auf organischer Grundlage vor uns. Der Unterschied zwischen geometrischer Gesetzmässigkeit, d. h. solcher, die dem Abstraktionstriebe ihr Dasein verdankt, und organischer Gesetzmässigkeit, d. h. einer solchen, die sich dem Einfühlungsdrang willig unterordnet, lässt sich am deutlichsten an der

Wellenlinie definieren. Ich nehme das eine Mal eine rein geometrisch konstruierte Wellenlinie, d. h. ich nehme den Zirkel und lasse abwechselnd nach oben oder nach unten geöffnete Halbkreise ineinander übergehen. Einer solchen Wellenlinie vermag unsere Einfühlung nicht ohne Hemmung und Widerspruch zu folgen. «Die Bewegung in jedem Halbkreise geht naturgemäss, wenn sie einmal begonnen hat, gleichförmig weiter, d. h. der Halbkreis vervollständigt sich zur Kreislinie. Dagegen kann eine solche Bewegung nicht aus sich selbst in eine Krümmung von entgegengesetzter Richtung übergehen.» (Lipps.) Die griechische Wellenlinie dagegen, die sich nie bis zum Halbkreis erweitert und mit dem Zirkel gar nicht zu konstruieren ist, zeigt einen Bewegungsimpuls, dem sie in sanftem Schwunge unserem instinktiven organischen Gefühl entsprechend nachgeht. «Wir sehen in ihr eine geradlinig fortschreitende Bewegung, verbunden mit einem elastischen Oszillieren in dazu senkrechter Richtung. Verläuft die Wellenlinie im ganzen horizontal, so ist dies Oszillieren ein vertikales. Die Bewegung nach oben findet jedesmal in sich selbst einen elastischen, also nach dem Gesetze der Elastizität wachsenden Widerstand, der an einem Punkte die Aufwärtsbewegung zum Stillstand bringt; und weiterhin eine gleichartige Abwärtsbewegung hervorbringt usw.» Die griechische Wellenlinie ist also wohl regelmässig und gesetzmässig und entspricht insofern immer

noch dem abstrakten Bedürfnis, aber insofern diese Gesetzmässigkeit im Gegensatz zur ägyptischen geometrischen Gesetzmässigkeit eine organische (Lipps nennt sie eine mechanische) ist, appelliert sie mit ihrem ganzen Wesen in erster Linie an unseren Einfühlungstrieb.
So tritt uns als reinste Schöpfung dieses so charakterisierten griechischen Kunstwollens die lebendig bewegte Ranke entgegen. «Kein Vorbild in der Natur konnte auf das Zustandekommen der Wellenranke unmittelbaren Einfluss üben, da sie sich in ihren beiden typischen Formen, insbesondere in der intermittierenden, in der Natur nicht wiederfindet: sie ist ein frei aus der Phantasie heraus geschaffenes Produkt des griechischen Kunstgeistes.» (Riegl.) Diese in wohllautendem Rhythmus verfliessende Ranke bildet also eine Weiterbildung des Prinzips, das wir oben an der einfachen Wellenlinie ablasen.
Die schwierige Frage, wieweit die Spirale mit der Pflanzenranke zusammenhängt, soll hier nur vorübergehend berührt werden, da der Streit über das Wesen der Spirale noch allenthalben brennt. Analog dem Entwicklungsprozess, wie wir ihn für die gesamte andere Ornamentik annehmen, neigen wir natürlich dazu, in der Spirale ein ursprünglich rein geometrisches Ornament zu sehen, das in der griechischen Kunst langsam seinen geometrischen Charakter verliert und sich schliesslich der Wellenranke nähert.

Neben der Ranke kann als rein griechische Schöpfung das Akanthusmotiv gelten, dessen Erscheinen in die zweite Hälfte des 5. Jahrhunderts fällt. So absurd es ist, anzunehmen, dass man plötzlich gerade das Blatt des Akanthus spinosa oder Bärenklaue genommen und diesem Motiv eine so vorherrschende Stellung in dem Ornamentschatze gegeben habe, so besteht diese Annahme doch noch allenthalben. Sie wird allerdings unterstützt durch die bekannte Anekdote des Vitruv über die Entstehung des korinthischen Kapitäls, das ja in engstem Zusammenhang mit dem Akanthusmotiv steht. Vitruv erzählt nämlich, dass die zufällige Kombination eines Korbes und einer unter demselben dem Boden entwachsenden Akanthuspflanze und die Wahrnehmung des zierlichen Effektes dieser Kombination durch den Bildhauer Kallimachus in Korinth die Veranlassung zur Schaffung des korinthischen Kapitäls gegeben habe. Diese seichte Deutung zeigt nur, dass man zu Vitruvs Zeiten schon ebensosehr die Fühlung mit den eigentlichen Schaffungsvorgängen eines schöpferischen Kunstinstinktes verloren hatte wie jetzt. Und mit solch gesuchten und banalen Erklärungsversuchen will man in das Mysterium griechischen Kunstschaffens eindringen!

Riegl unterzieht sich der Aufgabe, nachzuweisen, dass der Akanthus nicht auf dem Wege der unmittelbaren Nachbildung eines Naturbildes, sondern im Verlaufe eines völlig künstlerischen, orna-

mentgeschichtlichen Entwicklungsprozesses entstanden ist. Nach seiner Ansicht ist der Akanthus nichts anderes als eine ins plastische Rundwerk übertragene Palmette, beziehungsweise Halbpalmette. Die Naturalisierung und die Annäherung an die Pflanzenspezies des Akanthus sei erst im weiteren Verlauf der Entwicklung geschehen. Es sei hier auf die interessanten und mit vielen Belegen gestützten Ausführungen in dem betreffenden Kapitel der «Stilfragen» verwiesen.

Für uns handelt es sich nur darum, den rein ornamentalen Wert eines derartigen Motivs zu konstatieren und so der landläufigen Meinung entgegenzutreten, dass der psychische Prozess des Kunstschaffens zu allen Zeiten so gewesen sei, wie er unserer vom Kunstinstinkt verlassenen Zeit erscheint, nämlich als ein Weg vom Naturvorbild zur sogenannten Stilisierung. Vielmehr ist die sogenannte Stilisierung, d. h. das Abstrakte, das Linear-Unlebendige das Primäre gewesen, das dann im Sinne organischer Lebendigkeit umgestaltet und so langsam einem Naturobjekt angenähert wurde.

Es würde den Rahmen dieser Arbeit überschreiten, nachzuweisen, wie sich die Ornamentik anderer Zeiten und anderer Völker unter die von uns gewählten Gesichtspunkte einordnet. Mit der Gegenüberstellung von ägyptischer und griechischer Ornamentik wollten wir erstens die Bedeutung und praktische Verwendbarkeit unserer Fragestellung

nachweisen und anderseits die beiden grossen Strömungen, welche die ganze Ornamentik durchziehen, an zwei Hauptvertretern aufdecken. Mit zwei Worten sollen nun zum Schlusse noch die Arabeske, wie sie im mittelalterlichen Orient eine so grosse Rolle spielt und anderseits die lineare Verzierungsweise der nordischen mittelalterlichen Völker berührt werden. Ein genetischer Zusammenhang der sarazenischen Arabeske mit der griechischen Ranke wird von den meisten Forschern konstruiert. Uns kommt es nur auf den Charakter des neuen Ornamentes an. Hier ergibt sich uns als Resultat der Analyse die Feststellung, dass diese sarazenische Ornamentik auch einen Ausgleich darstellt zwischen Abstraktion und Naturalismus, aber mit einem ebenso ausgesprochenen Uebergewicht der Abstraktion, wie in der griechischen Ornamentik der Naturalismus das Uebergewicht ausmacht. «War das Ziel der griechischen Künstler eine Verlebendigung der Palmettenranken, so erscheint als dasjenige der sarazenischen Künstler umgekehrt die Schematisierung, Geometrisierung, Abstraktion.» (Riegl.) Wie diese Geometrisierung im einzelnen vor sich ging, möge man in dem betreffenden Kapitel der «Stilfragen» verfolgen. Hier sei nur der Passus zitiert, in dem Riegl die ganze Entwicklung, so wie er sie vor sich sieht, zusammenfasst. «Der Ausgangspunkt der Pflanzenornamentik im Orient (Aegypten) war die geometrische Spirale, an welche sich die Blütenmotive als

blosse akzessorische Zwickelfüllungen anschlossen. Die Griechen gestalteten daraus die lebendige Ranke, an deren Schösslinge und Ende sie schön gegliederte Blüten ansetzten. Im sarazenischen Mittelalter kommt der schon in spätantiker Zeit wieder angebahnte orientalische Geist der Abstraktion abermals zur Geltung, indem er die Ranke wiederum geometrisiert. Zwar die fundamentalen Errungenschaften der Griechen — die rhythmische Wellenranke und der freie Schwung über weitere Flächen hinweg — wurden nicht mehr preisgegeben, letzterer sogar nach bestimmter Richtung hin erweitert. Aber das geometrische Element drängte sich allenthalben wieder in den Vordergrund.»

Derselbe Geist der Abstraktion, der das frühe Mittelalter wieder beherrschte und der sich in der Arabeske aussprach, gab auch dem einfachen Bandverflechtungsornament, das in der griechischen Kunst bloss zu untergeordneten Einfassungszwecken benutzt wurde, eine selbständige Stellung. Dieses rein geometrische bedeutungs- und ausdruckslose Muster wird schon in spätrömischer, d. h. altchristlicher Zeit zur Füllung grosser Flächen verwandt und wird allmählich ein selbständiges und vollgültiges Hauptmotiv der Dekoration. Hier ist also der letzte Rest organischen Lebens getilgt und die rein geometrische lebensfremde Abstraktion herrschend geworden.

VII*

Ein anderes aber ist es mit dem Bandverflechtungsornament-Stil, wie er im ersten nachchristlichen Jahrtausend den ganzen Norden Europas beherrscht. Trotz der rein linearen anorganischen Grundlage dieser Ornamentik zögern wir, sie eine abstrakte zu nennen. Vielmehr ist in diesem Liniengewirr ein unruhiges Leben nicht zu verkennen. Diese Unruhe, dieses Suchen hat kein organisches Leben, das uns sanft in seine Bewegung mit hineinzieht, aber Leben ist da, ein starkes hasterfülltes, das uns zwingt, glücklos seinen Bewegungen zu folgen. Also auf anorganischer Grundlage eine gesteigerte Bewegung, ein gesteigerter Ausdruck. Hier ist die entscheidende Formel für den ganzen mittelalterlichen Norden. Hier sind die Elemente, die später, wie noch gezeigt wird, in der Gotik gipfeln. Das Einfühlungsbedürfnis dieser disharmonischen Völker nimmt nicht den nächstliegenden Weg zum Organischen, weil ihm die harmonische Bewegung des Organischen nicht ausdrucksvoll genug ist, es braucht vielmehr jenes unheimliche Pathos, das der Verlebendigung des Anorganischen anhaftet. Einen deutlicheren Niederschlag konnte die innere Disharmonie und Unklarheit dieser weit vor der Erkenntnis stehenden, in einer spröden abweisenden Natur lebenden Völker nicht finden. Wir werden auf dieses Phänomen in den Ausführungen über die Gotik zurückkommen.

VIERTES KAPITEL

AUSGEWÄHLTE BEISPIELE AUS ARCHITEKTUR UND PLASTIK UNTER DEN GESICHTSPUNKTEN VON ABSTRAKTION UND EINFÜHLUNG

Dieses Kapitel versucht ohne jeden Anspruch auf Vollständigkeit die grossen Linien, die aus der Antike in die nachchristliche Zeit hinüberführen, zu skizzieren, um dann in einem letzten Kapitel das so differenzierte Kunstwollen des Mittelalters aus diesen Prämissen heraus zu analysieren.

Wir haben im vorhergehenden Kapitel die griechische Ornamentik als einen überaus glücklichen Ausgleich abstrakter und naturalistischer Tendenzen mit einem stark ausgesprochenen Uebergewicht der letzteren definiert. Da wir im absoluten Kunstwollen eines Volkes den direkten Niederschlag seiner psychischen Disposition sehen, so können wir eine am Paradigma des Ornaments abgelesene Definition im Prinzip ohne weiteres auf die übrigen Kunstzweige ausdehnen. Oder, besser gesagt, wir werden durch die anderen Kunstarten das aus der Ornamentik heraus analysierte Kunstwollen bestätigt finden.

Die Disposition zur Abstraktion, die bei den Griechen wie bei allen anderen Völkern am Anfange der Kunstübung steht, wurde bei dem glücklich

veranlagten Volke so bald von der Freude am Organischen zurückgedrängt und schliesslich ganz übertönt, dass unsere Untersuchung sich darauf beschränken kann, darzulegen, wie stark das abstrakte Prinzip trotzdem besonders beim Beginn der Epoche zum Ausdruck kommt. Ja, weil das naturalistische organische Prinzip in seiner Vorherrschaft so augenfällig ist, erscheint es um vieles interessanter, den Spuren abstrakter Tendenz, die trotzdem vorhanden sind, nachzuspüren. Die griechisch-archaische Kunst steht ja noch ganz deutlich unter der Macht abstrakter Tendenzen, und es bedürfte einer eingehenden Untersuchung, um den Prozess zu analysieren, wie in relativ so kurzer Zeit die dem Organischen zugewandte Begabung des Griechen sich aus diesen abstrakten Fesseln herausarbeitet und innerhalb eines Jahrhunderts zum Ziele ihres eigentlichen Kunstwollens eilt, eine Bewegung, die fast gleichzeitig in der Architektur, wie in der Skulptur und Vasenmalerei vor sich geht.

Ein Beispiel aus der Architektur möge den Sachverhalt beleuchten. Ein Vergleich zwischen dem dorischen und dem jonischen Tempel zeigt schon, wie das abstrakte Prinzip von dem organischen abgelöst wird. Der dorische Tempel stellt sich noch ganz als das Produkt eines aufs Abstrakte gerichteten Kunstwollens dar. Seine innere Konstitution, wenn wir so sagen dürfen, basiert noch auf einer rein geometrischen oder vielmehr stereometri-

schen ausdruckslosen Gesetzmässigkeit, über deren klar beschriebene Grenzen sie nicht hinaus will. Die Gesetze seines Aufbaus sind noch keine anderen als die Gesetze der Materie. Diese abstrakte innere Konstitution gibt ihm jene ernste Schwerfälligkeit, jenes Gedrungene, Leblose, im Banne der Materie Verharrende, das seine unerreichte Feierlichkeit ausmacht. Nur im einzelnen wird dieser abstrakte Habitus durch organische Tendenzen gelockert, die die künftige Entwicklung schon ankünden. Hierher gehört, wie auch Woermann hervorhebt, der Wechsel gerader und geschwungener Linien, die Kurvaturen, die leichten Schwellungen in den horizontalen Balken, die Anschwellung (Entasis) und Verjüngung des Säulenschaftes, die leichte Neigung der Aussensäulen nach innen, die Verengung der Eckjoche und die Unregelmässigkeit in der Stellung der Triglyphen. Mit all diesen Momenten ist schon der Bann starrer abstrakter Gesetzmässigkeit leise durchbrochen. Vollständig ist dieser Uebergang zum Organischen schon manifestiert im jonischen Tempel. Hier gehorcht die Materie schon nicht mehr nur ihren eigenen Gesetzen, sondern sie ordnet sich mit diesen ihren Gesetzen einem vom Gefühl für das Organische erfüllten Kunstwillen unter. Die ernste hoheitsvolle Monumentalität des dorischen Tempels, der mit seiner unnahbaren übermenschlichen Abstraktion den Irdischen niederdrückte und ihn die Nichtigkeit seines Menschseins

fühlen liess, finden wir im jonischen Tempel nicht wieder. Trotz aller Hoheit und trotz des Riesenhaften seiner Masse steht er in einem näheren Verhältnis zum Menschen. Heiter und gefällig richtet er sich auf, überall mitempfinden wir ein selbstbewusstes Leben und Streben, das, von einer wunderbaren Harmonie besänftigt, mit sanfter Gewalt an unser Lebensgefühl appelliert. Die Gesetze seines Aufbaus sind natürlich noch die Gesetze der Materie, sein inneres Leben aber, sein Ausdruck, seine Harmonie liegt innerhalb der Gesetzmässigkeit des Organischen. Die Gedrungenheit und Starrheit des dorischen Tempels ist durchbrochen; die Proportionen kommen menschlichen oder allgemein organischen Proportionen näher; die Säulen sind höher und schlanker geworden, sie steigen scheinbar wie aus eigner Kraft empor, um sich auf ihrem Höhepunkte willig von der Giebelkonstruktion beruhigen zu lassen. Während beim dorischen Tempel das hohe ausdruckslose Gesetz der Materie in seiner Ausschliesslichkeit jede menschliche Einfühlung zurückscheuchte, fliessen beim jonischen Tempel alle Lebensgefühle hemmungslos ein und das Glück dieser vom Leben durchströmten Steine wird zu unserem eignen Glück.

Wir werden im folgenden noch manchmal Gelegenheit haben, an der Architektur das Kunstwollen eines Volkes abzulesen, und wir möchten damit einer Betrachtung der architektonischen

Entwicklung von höheren Gesichtspunkten aus das Wort reden. Dass eine solche Betrachtungsweise noch selten ist, dafür mag das Beispiel Lamprechts zeugen. Selbst dieser in künstlerischen Dingen so feinfühlige und moderne Historiker neigt noch zu einer Unterschätzung des künstlerischen Elementes in der Architektur, wenn er schreibt: «Für die Baukunst ist zu bedenken, dass sie, lässt man die Entwicklung des mehr oder minder ornamentalen Beiwerkes, wie das von den jeweiligen Kulturbedürfnissen abhängige Raumverständnis, beiseite, im wesentlichen nur die Entwicklungsgeschichte eines bestimmten tektonischen Gedankens verkörpert, in ihrem Kerne also nicht so sehr die ästhetische als die logische Evolution mathematisch-physikalischer Zusammenhänge darstellt. Eine solche Evolution aber kann an sich für die psychologische Charakteristik einer bestimmten Entwicklungsstufe nicht von massgebender Bedeutung sein.» Dass der tektonische Gedanke, der Gebrauchszweck und das Material auch hier nur Faktoren sind, mit denen man einen höheren Gedanken ausdrückt und dass sich innerhalb der logischen Entwicklung eines tektonischen Gedankens auch eine entsprechende Skala psychischer Zustände abspielt, übersieht Lamprecht.

Indem wir uns nun der Skulptur zuwenden, müssen wir uns zuerst das Prinzip ins Gedächtnis zurückrufen, das wir im theoretischen Teil aufzudecken versuchten. Wir hatten mit Riegl die Be-

hauptung aufgestellt, dass das Kunstwollen der alten Kulturvölker sie zu einer Annäherung der künstlerischen Darstellung an die Ebene gedrängt habe, weil in ihr der taktische Zusammenhang am strengsten gewahrt sei und weil deshalb innerhalb der Ebene die ersehnte Darstellung der Aussendinge in ihrer abgeschlossenen stofflichen Individualität am ehesten zum Ausdruck kommen konnte. Wie dieses Flächenprinzip die Kunst beherrscht, zeigt vor allem die ägyptische Kunst, speziell das ägyptische Relief. Aber auch die Geschichte des griechischen Reliefs, dessen Bedeutung und massgebende Rolle man längst nicht genug gewürdigt hat, weil man der Rundplastik eine ausschliessliche Beachtung widmete, zeigt, wie die Darstellung in der Ebene nicht um äusserer Forderungen willen, sondern um ihrer selbst willen gewählt wurde, weil sie dem Kunstwollen am meisten entsprach. Ja, man darf sagen, die ursprüngliche und nächstliegende Aeusserungsart des griechischen Kunstwollens war das Relief. Allerdings wird diese Darstellung innerhalb der Ebene gleichzeitig mit der naturalistischen Belebung archaischer Starrheit in ihrer Konsequenz gelockert, Schatten und Verkürzungen werden zugelassen, aber nie geht diese lockernde Tendenz so weit, durch Einführung des freien Raumes und damit zusammenhängend der Perspektive die stoffliche Individualität der Einzelform aufzuheben. Diese Entwicklung bleibt vielmehr der nachchrist-

lichen Epoche vorbehalten. Doch darum handelt es sich hier nicht. Vielmehr sei versucht, unter solchen Prämissen der antiken, besonders der archaischen und archaisierenden griechischen Plastik von einem neuen Gesichtspunkte aus gerecht zu werden. Es soll hier der anscheinend paradoxe, aber klar aus den Voraussetzungen folgende Standpunkt vertreten werden, dass die rundplastische Darstellung eine durch äussere Bedingungen gebotene dem ursprünglichen Kunstwollen zuwiderlaufende Kunstgattung darstellt, während die aus dem ursprünglichen abstrakten Kunstwollen resultierende Kunstart eben die Darstellung in der Ebene sei.

Und zwar kommt hier nur die Monumentalplastik in Betracht. Die Kleinplastik diente naturgemäss mehr zur Befriedigung eines nachbildungs- und symbolfreudigen Spieltriebes, an dessen Erzeugnisse man andere Forderungen stellte als an ein Kunstwerk. Trotzdem sind übrigens die Stilelemente der monumentalen Plastik auch an ihr nachweisbar, wenn sie sich da auch nicht mit derselben Stärke ausdrücken.

In der grossen monumentalen Kunst tritt also die Forderung der rundplastischen Darstellung als ein Hemmungsmoment für das eigentliche Kunstwollen auf. Das heisst: wo äussere Umstände und Bedingungen eine rundplastische Darstellung verlangten, da hiess es Widerstände, wie sie durch diese Forderung entstanden, zu überwinden, also

die Prinzipien des Kunstwollens, die naturgemäss zu einer Darstellung in der Ebene geführt hätten, nun trotzdem, trotz dieses Widerstandes zur Durchführung zu bringen. Wie sich dieser Willen durchsetzen konnte, sei gleich erörtert. Hier aber sei im voraus bemerkt, dass in dieser ursprünglichen Unvereinbarkeit der rundplastischen Darstellung mit den Forderungen eines aufs Abstrakte, auf Verewigung gerichteten Kunstwollens der Grund für die Erscheinung zu suchen ist, dass alle Rundplastik am stärksten die Merkmale einer sogenannten Stilisierung trägt. Weil sie mit ihrer Dreidimensionalität, die sie sofort in den Relativismus und in die Unklarheit der Erscheinungen einbezieht, dem in jedem Kunstwollen stärker oder schwächer enthaltenen Verewigungsdrange zu entfliehen droht, muss sie mit um so intensiveren äusserlichen Mitteln verewigt werden. Während durch Projizierung auf die Fläche das Ding der Aussenwelt verhältnismässig einfach dem Fluss des Geschehens entrissen und für sich in seiner stofflichen Individualität und geschlossenen Einheit zur Anschauung gebracht werden kann, ist diese Absicht bei rundplastischer Darstellung ein Versuch mit untauglichen Mitteln, denn eine freiplastische Darstellung steht eigentlich ebenso verloren und willkürlich im Weltbild wie ihr Naturvorbild, das man eben im Stein verewigen wollte. Diese Verewigung will natürlich auf anderem Wege erreicht werden als durch einfache Uebertragung

in ein unzerstörbares Material. Wo man sich mit dieser Prozedur begnügt, da hat man wohl einen Klumpen Stein, aber kein Kunstwerk vor sich. Die Mittel, die man fand, um den unvermeidlichen Widerspruch zwischen rundplastischer Darstellung und abstrakten Verewigungstendenzen zu überbrücken oder zu unterdrücken, machen die Geschichte der Entwicklung der plastischen Stilidee aus. Zwei Hauptmomente dieses Prozesses lassen sich am leichtesten herausgreifen. Einmal entstand die Forderung, die Vorstellung von der stofflichen Individualität, die sonst nur durch den taktischen Zusammenhang innerhalb der Fläche erreicht wurde, auf eine andere Weise zum Ausdruck kommen zu lassen. Das geschah, indem man durch die Geschlossenheit des Materials, durch seine ungegliederte Körperlichkeit jenen Eindruck der Einheit und des taktischen Zusammenhanges nach Möglichkeit bewahren wollte. Dieses Grundgesetz der Plastik ist von den ersten archaischen Statuen bis auf Michelangelo, Rodin und Hildebrand dasselbe geblieben. Denn es ist im Prinzip kein Unterschied zwischen einer archaischen Statue und einer michelangelesken Grabfigur. Dort scheint die Figur mühsam aus einer Säule herauszuwachsen, ihre Arme haften eng am Körper, jede Gliederung der Oberfläche ist möglichst vermieden und unumgängliche Gliederungen sind nur ganz allgemein angedeutet oder sogar nur aufgemalt: alles ist getan, um den Eindruck stofflicher Geschlossenheit

nach Möglichkeit zu erreichen. Hier dagegen, bei Michelangelo, ist die Geschlossenheit der Materie nicht von aussen, sondern von innen heraus zur Anschauung gebracht. Bei ihm sind die streng abschliessenden Grenzen der Materie keine faktischen, sondern imaginäre, die uns aber trotzdem nicht weniger deutlich zum Bewusstsein kommen. Wir können sie nicht tasten, aber wir fühlen sie mit ihrer kubischen Geschlossenheit. Denn nur unter dem unsichtbaren Druck dieser kubischen Geschlossenheit erhält die Dynamik michelangelesker Formsprache ihre übermenschliche Grösse. Innerhalb eines geschlossenen kubischen Raumes ein Maximum von Bewegung: hier haben wir eine der Formeln michelangelesker Kunst. Diese Formel wird uns lebendig, wenn wir uns an den Alp, an das schwere Träumen erinnern, das über all diesen Figuren liegt, an das gequälte ohnmächtige Sichlosreissenwollen, das jede Schöpfung des michelangelesken Geistes in das Reich einer tiefen gigantischen Tragik hebt. Während wir also bei der archaischen Figur die Geschlossenheit der Materie abtasten können, fühlen wir bei Michelangelo nur die unsichtbare kubische Form, in der seine Gestalten ihr Dasein führen. Bei beiden ist das Ziel aber dasselbe, nämlich, die Darstellung der stofflichen Individualität und geschlossenen Einheit anzunähern.

Die Kunstmaterialisten verkannten natürlich diese tieferen Ursachen für die Genesis des plastischen

Stiles, sie erklärten alle Gebundenheit aus dem Widerstand des Materials. An der Absurdität, dass der Meissel, der das Gesicht einer archaischen Figur oder die kleinen Dekorationen ihres Gewandes exakt heraushaute, nicht die Fähigkeit besessen habe, die Arme oder die Beine vom Körper zu trennen und diesen Gliederungen irgendwelche Stützen zu geben, stiess man sich nicht. Warum auch eine so einfache, dem gesunden Menschenverstand so einleuchtende Erklärung auf ihre Berechtigung prüfen. Zwar hätte schon ein flüchtiger Blick auf die ägyptischen Skulpturen die Unhaltbarkeit einer solchen These erweisen müssen. Dass der Aegypter den Widerstand des Materials spielend meisterte, zeigen die ihres Realismus wegen genügend bewunderten Statuen der Profankunst des alten Reiches, wie der Dorfschulze, der Bierbrauer u. a. Und zur selben Zeit zeigen die Statuen des Hofstils, also der eigentlichen Monumental-Kunst, eine Ungegliedertheit der Form und eine Strenge des Stils, wie nur irgendeine archaische Statue. Es muss bei diesem Stil also doch wohl etwas anderes mitgespielt haben als technisches Unvermögen, wie uns die Kunstmaterialisten glauben machen wollen. Riegl sagt: «Dass seit der ägyptischen Kunst eine fortschreitende Entwicklung stattgefunden hat, wollen wir nicht leugnen, aber dagegen muss Verwahrung eingelegt werden, dass diese Entwicklung eine solche des technischen Könnens gewesen wäre. In rein technischem Können, d. h. in der Be-

herrschung der Rohmaterialien waren die Aegypter allen ihren Nachfolgern bis auf den heutigen Tag überlegen.» (Spätrömische Kunstindustrie.)

Nach dieser Abschweifung wiederholen wir die erste Forderung plastischen Kunstwollens: taktische Geschlossenheit des Materials. Die zweite Forderung werden wir sogleich kennen lernen. Es stimmt mit dem von uns im ersten Teil theoretisch aufgebauten Entwicklungsgang überein, wenn Collignon in seiner Geschichte der griechischen Plastik sagt: «Die ersten Symbole der Gottheit, die sog. anikonischen Bilder, hatten, gleichviel ob sie aus Holz oder Stein bestanden, nur geometrische Form; man kann sie auf einige sehr einfache Typen zurückführen. Derart waren die Grundelemente, aus denen im Laufe der Entwicklung die ersten griechischen Statuen hervorgegangen sind. Noch in der archaischen Statue und im schlichten aus Tòn geformten Weihgeschenk macht sie sich fühlbar.» Die ersten Symbole der Gottheit waren also demnach reine Abstraktionen ohne jede Annäherung an das Leben. Es war klar, dass man, sobald nun ein wirkliches Naturvorbild plastisch-monumentaler Wiedergabe für würdig befunden wurde, diese Wiedergabe jener reinen Abstraktion anzunähern suchte. Man erinnere sich, wie wir im ersten Teil das Kunstwerk früher Zeiten, soweit ihm ein direktes Naturvorbild zugrunde liegt, als einen Kompromiss zwischen dem Abstraktionsdrang und der Notwendigkeit, eben das Naturvorbild wiederzu-

geben, zu definieren suchten. Und man vergleiche mit dieser Definition die Ausführungen Schmarsows in seinem Kapitel über monumentale Plastik: «Jede Abwandlung der streng geometrischen Gebilde, jede Annäherung an die Formen der Pflanzen- oder Tierwelt mildert und schwächt die rücksichtslose Klarheit der monumentalen Tektonik und leitet das eine, worauf es ankommt, in die Bedingungen des Wachstums und des Lebens, d. h. der Zeitlichkeit über. Die Darstellung der organischen Geschöpfe scheint einer solchen abstrakten Verewigung des Daseins im kristallinischen Körper als unvereinbarer Widerspruch gegenüberzustehen. Schon die Gestalt des organischen Gewächses verkündet die mannigfaltige Beziehung, verrät in allen Gliedern die Bedingtheit des Wachsens und Verwelkens. Die Beweglichkeit der Organismen stellt sich jeder Auffassung als feste Form entgegen. Wie weit ist das lebendige Individuum entfernt von der absoluten Geschlossenheit der regelmässigen Körper und dennoch wird es unternommen, die Werte des Daseins von denen des Lebens zu scheiden und am organischen Gewächs zu verewigen, was sich als bleibender Bestandteil in starrem Material wiedergeben lässt. Gewaltsame Fassung in kubische Formen ist die erste Massregel dieses monumentalen Bestrebens, sowie sich das Bewusstsein aufringt, dass es sich nicht um Nachahmung der Wirklichkeit handelt, nicht um Darstellung der Lebewesen in ihrem Tun

und Treiben, in ihrem Zusammenhang mit der Natur, in die sie gestellt sind, sondern im Gegenteil um eine Abstraktion des Konstanten, um eine Umdichtung ins Unbewegliche, Starre, Kalte und Undurchdringliche, um eine Neuschöpfung in anderer eben unorganischer Natur.» (Grundbegriffe der Kunstwissenschaft Kap. XVI.) Der Kompromisscharakter des plastischen Kunstwerkes wird also hier auch deutlich betont.

Die Gesetze des Unorganischen zu Hilfe rufen, um das Organische in eine zeitlose Sphäre zu heben, es zu verewigen, das ist ein Gesetz aller Kunst, sonderlich aber der plastischen. Dieses Verbrämen des Organischen durch Anorganisches kann auf mancherlei Art geschehen. Der nächste Weg ist, die Formen gewaltsam in tektonische Werte hineinzupressen, sie gleichsam in eine tektonische Gesetzmässigkeit einzuschliessen, innerhalb derer ihr eigentliches Leben unterdrückt wird. Heinrich Brunn hat in seinen «Kleinen Schriften» einen höchst bemerkenswerten Ansatz unternommen, den tektonischen Stil in der griechischen Plastik und Malerei zum Gegenstand einer eingehenden Untersuchung zu machen. Er charakterisiert die Entwicklung der griechischen Monumentalplastik als eine Ueberwindung des Schematisch-Mechanischen (also des Abstrakt-Gesetzmässigen) durch das Organisch-Rhythmische «und wenn dabei das tektonische Prinzip auch seinen regelnden Einfluss als früheres Erziehungsmittel nicht einbüsst, so

tritt es doch äusserlich immer mehr in den Hintergrund und wirkt nur noch gewissermassen unbewusst im verborgenen». (Kleinere Schriften, München 1905.) Die Griechen gingen also bald von dieser gewaltsamen Fassung in kubische Formen ab, und versuchten das Abstrakt-Gesetzmässige durch das Organisch-Gesetzmässige, die tote geometrische Form durch den Rhythmus des Organischen zu überwinden. Ihre glückliche Veranlagung, die weltfreudige Temperatur ihres Lebensgefühles wies ihnen diesen Weg. Die Skulptur der anderen Völker scheute vor solcher Verlebendigung zurück und ein Aegypter hätte sicherlich die organische Schönheit und Harmonie einer klassischen Statue nicht zu würdigen gewusst und sich vielleicht hochmütig von einer solchen Spielerei abgewandt.

Bei der gewaltsamen Fassung in kubisch-gesetzmässige Formen, bei der tektonischen Bindung der Figuren werden die organischen Werte auf eine äusserliche Weise in die Welt des Anorganischen hinübergeleitet. Auf eine feinere verinnerlichte Art geschieht das durch Hineinbeziehung der Plastik in die Architektur. Hier ist die tektonische Bindung keine direkte, sondern eine indirekte. Das gleiche Prinzip ist auf eine differenziertere Weise zur Anwendung gekommen. Die Plastik geht vollständig auf in einem anderen Organismus von höchster Gesetzmässigkeit. Ist nun diese architektonische Gesetzmässigkeit organischer Art wie in der griechischen Baukunst, so wirkt auch die Gebun-

denheit, in der die Plastik lebt, in organischer Weise wie z. B. bei den Figuren eines Giebelfeldes, ist sie dagegen wie bei der Gotik anorganischer Art, so werden die Figuren in dieselbe anorganische Sphäre hineinbezogen. Hier wie dort aber verlieren sie die Willkür und Unklarheit, die an der rundplastischen Darstellung haftet, indem sie sich, gleichsam ihrer Relativität bewusst, an ein ausser ihnen liegendes System von gesetzmässiger Bildung anklammern. Möglichste Geschlossenheit der Materie, gewaltsames Hineinpressen des Objektes in geometrische oder kubische Gesetzmässigkeit: diese beiden plastischen Stilgesetze stehen am Anfang aller skulpturalenKunst und bleiben während ihrer ganzen Entwicklung mehr oder weniger bestimmend, weil ja die Plastik, wie schon gesagt, durch ihre Dreidimensionalität am wenigsten auf sogenannte Stilisierung verzichten kann und deshalb allen anderen Künsten gegenüber am stärksten die Merkmale des Abstraktionsbedürfnisses trägt.
Eine dritte Forderung, die sich eng an die erste anschliesst und eigentlich nur eine konsequente Weiterbildung derselben ist, wurde nur von den Völkern erfüllt, deren Kunstwollen ganz unter dem Prinzip der Abstraktion stand. Diese Forderung war, das Kubische flächenhaft wirken zu lassen, d. h. dem plastischen Gebilde eine derartige Bearbeitung zu geben, dass das Augenbild dem Beschauer anstatt der dreidimensionalen Wirklichkeit eine flächenhafte Darstellung vortäuschte.

Auf äusserliche direkte Art wurde diese Tendenz bei den Aegyptern, auf verinnerlichte, indirekte wird sie z. B. bei Hildebrand zum Ausdruck gebracht.
Wir erinnern an die in Hildebrands «Problem der Form» ausgesprochenen Grundsätze. Da heisst es: «Solange eine plastische Figur sich in erster Linie als ein Kubisches geltend macht, ist sie noch im Anfangsstadium der Gestaltung, erst wenn sie als ein Flaches wirkt, obschon sie kubisch ist, gewinnt sie eine künstlerische Form. Durch die konsequente Durchführung dieser Reliefauffassung unserer kubischen Eindrücke erhält die Darstellung erst ihre Weihe, und die geheimnisvolle Wohltat, die wir vom Kunstwerk empfangen, beruht nur auf ihr.»
Das Prinzip, das hier von dem modernen Bildhauer ausgesprochen wird, erhielt, wie schon gesagt, seine rücksichtsloseste Durchführung bei den Aegyptern. Als Musterbeispiel des ägyptischen Kunstwollens stellt sich uns die Pyramide dar, die ebensogut als plastisches Mal wie als architektonisches Gebilde betrachtet werden kann. Hier sind die genannten Tendenzen am strengsten und unzweideutigsten zur Anschauung gebracht und es ist deshalb verständlich, dass kein anderes Volk diese Form nachgeschaffen hat. Welches sind nun die Entstehungsbedingungen dieser eigenartigen Form? Durch den Gebrauchszweck, nämlich die Grabkammern, war ein kubisches Gebilde bedingt. An-

derseits sollte das Gebilde ein Mal sein, ein weitwirkendes, feierlich eindrucksvolles Mal, das einsam auf weiter Ebene stehen sollte. Es musste also eine Form gefunden werden, die am nachdrücklichsten denEindruck stofflicher Individualität und geschlossener Einheit hervorzurufen geeignet war. Dem aber stand aus früher angeführten Gründen die durch den Gebrauchszweck bedingte kubische Fassung entgegen. Es handelte sich also darum, «dem Kubischen das Quälende zu nehmen», das Kubische in Flächeneindrücke umzusetzen. Als denkbar konsequente Erfüllung dieses Bestrebens steht die Pyramide vor uns. Lassen wir Riegl sprechen: «Das Architekturideal der Altägypter ist wohl im Grabmaltypus der Pyramide zum reinsten Ausdruck gelangt. Vor welche der vier Seiten immer der Beschauer sich hinstellt, sein Auge gewahrt stets bloss die einheitliche Ebene des gleichschenkligen Dreiecks, dessen scharf abschliessende Seiten in keiner Weise an den Tiefenabschluss dahinter gemahnen. Gegenüber dieser wohlüberlegten und mit grösster Schärfe betonten Begrenzung der äusseren stofflichen Erscheinung in den Flächendimensionen tritt hier die eigentliche gebrauchszweckliche Aufgabe — die Raumbildung — vollständig zurück. Sie beschränkt sich auf die Anlage einer kleinen Grabkammer mit unansehnlichen Zugängen, die für den Anblick von aussen so gut wie nicht vorhanden waren. Die stoffliche Individualität im strengsten orientalischen Sinne konnte kaum

einen vollendeteren Ausdruck finden.» Es leuchtet ein, warum wir die Pyramide als Musterbeispiel für alle abstrakten Tendenzen nannten. An ihr kommen sie am reinsten zum Ausdruck. Soweit man Kubisches in Abstraktion umwandeln kann, ist es hier geschehen. Klare Wiedergabe der stofflichen Individualität, streng geometrische Gesetzmässigkeit, Umsetzung des Kubischen in Flächeneindrücke: all die Forderungen eines extremen Abstraktionsdranges sind hier erfüllt. Bei den Mastabas, den Gräbern der Grossen, und anderseits beim Tempel- und Wohnbau des Aegypters ist ein analoges Bestreben überall deutlich zu verfolgen, um von der Plastik ganz zu schweigen. Nur forderte hier der Gebrauchszweck stärkere Konzessionen, und da es sich nicht um Idealbauwerke wie bei den Königspyramiden handelte, verstand man sich um so leichter zu Konzessionen.

Wie sehr die ägyptische Rundplastik, soweit sie dem hieratischen Hofstil angehört, das Bestreben hatte, den Beschauer von der quälenden Relativität des Kubischen zu befreien, wird jedem auch bei nur flüchtigem Hinsehen klar. Ueberall, wo es eben anging, suchte man die Tiefendimensionen durch Flächenbildungen zu verbergen, sie vergessen zu machen. Am wenigsten konnte dieses Bestreben sich natürlich an den Köpfen der Statuen durchsetzen, zumal hier eine gewisse Aehnlichkeit zu erreichen war. Denn von der Aehnlichkeit des Bildes war nach dem Glauben der Aegypter das

Fortleben des «Ka» bis zu einem gewissen Grade abhängig. Ueberall sonst aber suchte man Flächeneindrücke zu geben. Die Vorderfronten der Figuren erscheinen oft völlig plattgedrückt. Bei den sitzenden oder vielmehr kauernden Figuren bilden die Beine vielfach mit dem ganzen Körper eine zusammenhängende würfelförmig gebildete Masse, aus der nur die Schultern mit dem Kopf als notwendige individuelle Charakterisierung herausragen. Die ungegliederten Flächen dieses Würfels sind oft mit Hieroglyphen bedeckt, die von den Taten des Dargestellten erzählen, sie haben also ihre eigentliche Bedeutung vollständig verloren und sind zur Schreibfläche geworden. Aber auch im einzelnen macht sich das Bestreben, dem Beschauer möglichst viele Flächeneindrücke zu geben, bemerkbar, so am Kopfschmuck, den Königshauben, den Schurzen und Gewändern usw. Schliesslich wird dann noch der Tiefeneindruck oft durch einen im Rücken angebrachten Pfeiler aufgehoben.
Als das letzte und äusserlichste Mittel, Organisches in die Sphäre des Anorganisch-Abstrakten hinüberzuleiten, sei die Tendenz erwähnt, Einzelheiten rein dekorativ zu nehmen, sie zu geometrischen Mustern zu machen. So werden z. B. die Gewandfalten ins Steife und Regelmässige stilisiert, der Fall der Draperie am Gewandsaum in ein Flächenmuster umgewandelt, desgleichen der Rand des emporgenommenen Gewandstückes und wo sonst noch Gelegenheit dazu sich bietet, wie z. B. in der Haar-

behandlung. Denn es ist kaum anzunehmen, dass die oft sehr umfangreichen Frisuren in Wirklichkeit so steif stilisiert gewesen sind, vielmehr machte man hier von der Gelegenheit, vorhandene kubische Werte mit abstrakten Werten zu verbrämen, reichlichen Gebrauch, womit natürlich nicht bestritten sein soll, dass die Altorientalen kunstvolle Frisuren oder vielmehr Perücken gehabt hätten.

Die ausserordentliche Art der Stilisierung, wie wir sie zuletzt erwähnt haben, spielt eine grosse Rolle in der byzantinischen Kunst, zu der wir uns jetzt wenden wollen, um von ihr zur mittelalterlich nordischen Kunst überzugehen. Denn die Betrachtung der Elemente, aus denen sich die nordische mittelalterliche Kunst zusammensetzt, erfordert vor allem ein Eingehen auf die Kunst, die im ersten nachchristlichen Jahrtausend das Kunstwollen dieser Zeit am deutlichsten repräsentierte. Und das tut zweifellos die byzantinische Kunst. Die Frage nach der historischen Entstehung und genetischen Entwicklung dieses Stiles ist eine der schwierigsten und interessantesten der ganzen Kunstgeschichte. Besonders über das Anteilverhältnis der Indogermanen und der Orientalen gehen die Meinungen stark auseinander. Die byzantinische Kunst stellt sich in erster Linie als Universalerbin der antiken und altchristlichen Kunst dar. Dadurch, dass Riegl die altchristliche oder spätrömische Kunst nicht als eine durch die Dazwischenkunft der Barbaren

motivierte Sondererscheinung, sondern als eine logische Entwicklungsphase der antiken Kunst und als eine notwendige Ueberleitung zur neueren Kunst analysierte, erfährt die Frage eine neue Komplikation. Wir müssen hier einen längeren Passus aus Riegl anführen, weil er viele Gesichtspunkte enthält, die auch für den Zweck unserer Ausführung von erheblicher Wichtigkeit sind. Riegl macht die Reliefs am Konstantinbogen zu Rom zur Basis seiner Analyse des spätrömischen Kunstwollens und kommt zu dem folgenden Ergebnis. «Man hat stets gefunden, dass den konstantinischen Reliefs gerade das abgehe, was den klassischen Reliefs spezifisch eigentümlich sei, das ist die Schönlebendigkeit. Die Figuren seien einerseits hässlich, anderseits plump und unbeweglich. Damit schien es gerechtfertigt, sie als Arbeiten, wo nicht von Barbarenhänden, so von solchen barbarisierter Werkleute zu erklären. Was einmal die Schönheit betrifft, so vermissen wir allerdings die proportionale (in unserer Terminologie organische), die jeden Teil nach Grösse und Bewegung an seinem Nachbarteil und am Ganzen abwägt; dafür haben wir aber eine andere Art der Schönheit vorgefunden, die in der strengsten symmetrischen Komposition zum Ausdruck gelangt und die wir die kristallinische nennen dürfen, weil sie das erste und ewigste Formgesetz der leblosen Materie bildet und der absoluten Schönheit (stoffliche Individualität),die freilich nur gedacht werden kann,

verhältnismässig am nächsten kommt. Barbaren hätten wohl das von der klassischen Kunst überlieferte proportionale Schönheitsgesetz in missverstandenen und vergröberten Aeusserungen wiedergegeben, die Urheber der konstantinischen Reliefs haben an seine Stelle ein anderes gesetzt und damit ein selbständiges Kunstwollen bewiesen. Freilich ist diese höchste gesetzliche Schönheit keine lebendige. Anderseits fehlt es den Figuren dieser Reliefs auch keineswegs an Lebendigkeit, nur liegt diese nicht in der taktischen Modellierung der Gliederverbindungen (Gelenke) und überhaupt nicht in der taktisch-normalsichtigen Modellierung des Nackten und der Draperie, sondern in dem lebhaften Wechsel von Hell und Dunkel, dessen Wirkung sich namentlich bei fernsichtiger Betrachtung einstellt. Die Lebendigkeit ist also wohl vorhanden und sogar eine extreme, weil auf einem momentanen optischen Eindruck beruhende, aber allerdings keine schöne (nach klassischen Begriffen, d. h. auf taktischer Modellierung in Halbschatten begründet). Es lässt sich bereits aus diesen kurzen allgemeinen Andeutungen das Ergebnis ableiten, dass in den konstantinischen Reliefs beide Zielpunkte alles bildenden Kunstschaffens — Schönheit und Lebenswahrheit — ebensogut angestrebt und auch tatsächlich erreicht waren als in der klassischen Kunst; während sie aber in der letzteren zu harmonischem Ausgleich (der Schönlebendigkeit) vereinigt waren, sind sie nun wieder

in ihre Extreme auseinandergegangen: einerseits die höchste gesetzliche Schönheit in der strengsten Form des Kristallinismus, anderseits die Lebenswahrheit in der extremsten Form des momentanen optischen Effekts.» (Spätrömische Kunstindustrie, Seite 48 f.) Diese Ausführungen, deren Schlussfolgerungen wir nicht ohne weiteres zustimmen können, geben uns zwei Tatsachen, die für unsere Untersuchungsmethode von Bedeutung sind. Vor allem finden wir die Tatsache konstatiert, dass hier die Einheit des Kunstwerkes wieder in seiner kristallinisch-geometrischen Gesetzmässigkeit gesucht wird, dass also seine innere Konstitution wieder eine abstrakte ist. Zwar wird dieser Tatbestand dadurch verschleiert, dass dieses veränderte Kunstwollen sich im einzelnen noch antiker Errungenschaften bedient, also sozusagen noch auf demselben Instrument weiterspielt, anderseits wird durch diesen Umstand auch wieder der Unterschied gegenüber der reinen Antike um so energischer dem Bewusstsein aufgedrängt.
Eine weitere wichtige Tatsache gibt uns jener von Riegl oben definierte koloristische Effekt. Zweifellos ist hier der Schatten, der im antiken Relief nur Mittel zum Zweck ohne eigene Funktion war, selbst zum Kunstmittel geworden. Er dient als Kompositionsfaktor und ergänzt so jene kristallinische Gesetzmässigkeit. Diesen wohlberechneten Wechsel von Hell und Dunkel als ein Mittel zur Erreichung der Lebendigkeit und Lebenswahrheit zu

bezeichnen, wie Riegl es tut, könnte, so richtig es unter den Gesichtspunkten Riegls ist, zu Missverständnissen führen. Zwar wird die Fläche durch diese Wechselwirkung fraglos belebt, aber diese Belebung geht nach abstrakten Grundsätzen vor sich, so dass der Gesamteindruck immer mehr der eines Musters wird. Und diese Art des Kolorismus appelliert nicht an unsere Einfühlungsfähigkeit. Das ist das Entscheidende. Als Kompositionsmittel im organischen Sinne wird der Wechsel zwischen Licht und Schatten erst in späteren Epochen der Kunstentwicklung verwandt, wo er, auf die Malerei übertragen, in jener grossartigen Linie, wie sie von Piero della Francesca und Lionardo über Rubens zu Rembrandt und Velasquez führt, bei den malerischen Problemen unserer Zeit endet.

Also in den beiden Momenten, die uns in der altchristlichen Kunst entgegentreten, offenbart sich klar als gemeinsames Novum die Tendenz zum Abstrakten. Dass dieses Novum mit dem neuen Geist, der durch das Christentum in die römische Welt kam, in Zusammenhang steht, ist kaum abzuweisen. Das Christentum ist in seinem Geiste orientalisch-semitischer Provenienz, musste also auch in seinem Kunstwollen die abstrakten Züge zum Ausdruck bringen, die den semitischen Orient beherrschten.

Die byzantinische Kunst nimmt nun mit der ganzen hellenischen Entwicklung auch die Elemente der altchristlichen Kunst in sich auf und verarbei-

tet sie zu einer Gesamtkunst, in der Hellenistisches, Altchristliches und Allgemein-Orientalisches sich unter vielen Auseinandersetzungen zu einem neuen Stil einen, der in dieser Prägung zu einer Art Weltherrschaft gelangt. Von einer vollständigen Unterdrückung irgendeiner dieser Komponenten, wie sie das Schlagwort Strzygowskis «Hellas in des Orients Umarmung» andeutet, kann wohl nicht ohne weiteres die Rede sein, vielmehr enden die letzten Fäden antiker Kunstentwicklung ebenso ungehindert und logisch hier, wie auch die altchristlichen und orientalischen auf diese Entwicklungsstufe hindrängen.

Die altchristlichen Stilelemente waren natürlich nicht auf römischen und abendländischen Boden beschränkt geblieben, sondern hatten sich mit dem Christentum selbst nach Aegypten (koptische Kunst) und Vorderasien verbreitet, wurden dort mit der heimischen in der Tendenz verwandten Tradition verschmolzen und gingen so in die byzantinische Kunst über.

Das Schwanken zwischen hellenisch-organischer Tradition und jener altchristlich-orientalischen abstrakten Einwirkung bildet die Entwicklungsgeschichte der byzantinischen Kunst, bis durch das gewaltsame Vordringen des Islam die Auseinandersetzung mit einem Siege der unantiken abstrakten Elemente endete.

In dieser ganzen Periode geht die Entwicklung des Kunstwollens in extremer, sprunghafter, wider-

spruchsvoller Weise wie unter Zuckungen vor sich, was sich ja genügend aus der gewaltsamen und konfliktreichen Art erklärt, wie hier im oströmischen Weltreich Rassen und Völker miteinander in Berührung und zur Vermischung kamen. Die Hauptphasen der Entwicklung sind bekannt. Im theodosianischen Zeitalter ein ausgesprochenes Vorherrschen der abstrakten Tendenzen, wie sie sich äussern in der Geometrisierung der Dekoration, besonders der antiken Pflanzenmotive, und im Abnehmen des Formgefühls. Anstatt plastischer Modellierung finden wir flachen Ausstich mit musterartigem Wechsel von Hell und Dunkel. Diese Entwicklung setzt sich auch in justinianscher Zeit fort. Dann kommen die Jahrhunderte des Bilderstreits, die auf allen Gebieten anscheinend einen Stillstand im Gefolge hatten. «Von den zwei Jahrhunderten zwischen Justinian und Karl dem Grossen wird sich so viel mit Sicherheit sagen lassen, dass sie in höherem Masse als dies irgendwann der Fall gewesen ist, den Wert des Kunstwerks einseitig in seinem immateriellen Vorstellungsinhalte gesucht haben. In der Zeit, wo der Islam aufkam und der Bildersturm wütete, hat sich auch die christliche Kulturanschauung in beträchtlichem Masse der jüdischen genähert, die ein Wettschaffen mit der organischen Natur überhaupt als unzulässig und harmoniefeindlich, d. h. die bildende Kunst, soweit sie Nachahmung belebter Wesen betrifft, für an sich un-

künstlerisch erklärt hat.» (Riegl, Spätrömische Kunstindustrie.) Dann aber werden wir plötzlich von einem starken Wiederaufleben antik-hellenistischer Tendenzen überrascht. Das Organische beherrscht wieder das Kunstwollen. In diese Zeit gehören z. B. die Narthex-Mosaiken der Sophienkirche in Konstantinopel und auf dem Gebiet der Buchmalerei der berühmte Codex 139 der Pariser Nationalbibliothek mit seinen köstlichen Malereien. Aber mit der zweijahrhundertlangen Herrschaft des makedonischen Kaiserreiches geht auch dieses Wiederaufblühen organischen Empfindens zu Ende. Stellt diese Epoche der byzantinischen Kunst die Blüte der indogermanisch-antiken Komponente ihres Wesens dar, so findet die vom andern Pol, dem orientalisch-abstrakten herkommende Komponente ihre Blüte in den ersten Jahrhunderten des zweiten Jahrtausends, in denen Byzanz unter der Herrschaft der Komnenenkaiser stand. In dieser Form hat die byzantinische Kunst wohl den stärksten Einfluss auf das Abendland ausgeübt, was zu der irrtümlichen Identifizierung dieser späten Komnenenkunst mit der byzantinischen Kunst überhaupt führte.

Die künstlerische Würdigung dieser Komnenenkunst datiert erst seit jüngster Zeit. Vorher verkannte man das bewusste Kunstwollen darin fast vollständig, sah in ihr nur einen Mangel an künstlerischer Kraft und die Worte «schematische», «leblos», «starr» konstatierten nicht nur einen Tat-

bestand, sondern gaben auch ein Werturteil im abfälligen Sinne ab. Man stand eben ganz im Banne einer Kunstanschauung, die ihre Aesthetik von der Antike und von der Renaissance abstrahiert hatte und die infolgedessen das Organisch-Lebenswahre zum Kriterium ihrer Wertungen machte. Dass das Ziel der Kunst im Leblosen, im Starren gesucht werden könne, diese Annahme war vom Standpunkt der früheren Kunstwissenschaft aus ausgeschlossen. Die eingehende geistreiche Analyse, die dann Semper in seinem «Stil» von der byzantinischen Kunst gab, basierte natürlich ganz auf seiner materialistischen Theorie und brachte die Eigenart des byzantinischen Stiles mit der Teppichweberei in Zusammenhang, ohne die Möglichkeit in Betracht zu ziehen, dass man zu einer bestimmten Technik griff, weil sie dem Kunstwollen am meisten entgegenkam. Zu einem entscheidenden Fortschritt in der objektiven Würdigung des byzantinischen Stiles brachte es erst Robert Vischer mit seinem Aufsatz «Kritik der mittelalterlichen Kunst», den er in seinen gesammelten «Studien» veröffentlichte. Hier versucht er wenigstens trotz aller Befangenheit in «europazentrischen» (wenn diese dem Wort geozentrisch analoge Neubildung hier ausnahmsweise gestattet sei) und materialistischen Anschauungen ein positives Kunststreben im byzantinischen Stil nachzuweisen. Aus diesen Ausführungen seien einige Stellen zitiert, die zugleich eine Charakteristik des Stiles geben:

«Die Transformation der spätbyzantinischen Bildkunst ins planimetrische und stereometrische Dekorative ist wohl ohne Zweifel aus einem Verfall der Kunst zu erklären, aus einer Erstarrung des Gefühls für organische Körperlichkeit (das also hier klar mit der Kunst überhaupt identifiziert wird. D. Verf.), allein ebensosehr aus einer Zuschärfung des Sinnes für Flächenschmuck und Architektonik. Wir haben es also auch wertkritisch genommen mit einem eigentümlichen Ineinander, mit einer Zweieinigkeit von Kunst und Unkunst, artistischer Absicht und handwerklicher Verblendung zu tun. Das Schematische ist in einer Hinsicht Folgezwang ratloser Befangenheit und Unkenntnis (sic!), in anderer Hinsicht freigewollt und stilvoll durchgeführt.»
Man fühlt, wie in dieser Analyse eine neue Anschauung mit der alten kämpft und wie jedes Moment, das der neuen konzediert wird, von der alten wieder aufgehoben wird.
Eine weitere Stelle lautet:
«Dieser Stil besteht in einem dekorativen Veräusserlichen und Schematisieren der Gestalt, in einer Annäherung des Menschenbildes zum Charakter des Flachornaments und hiermit zur architektonischen Gebundenheit. Dass auch die menschliche Gestalt mit ihrem Formenwert einer solchen Abstraktion unterworfen wurde, das ist gewiss seltsam, aber nicht wahnwitzig. Denn die Entorganisation des Organischen setzt sich ja doch ins Werk

zugunsten einer Stilistik, welche wesentlich dekorativer Natur ist, sie hat also ihren Sinn und in diesem Sinn auch ästhetische Wirkung. Alle Bildkunst hat einen subjektivistischen, dem gegebenen Naturvorbild gegenüber relativ unabhängigen Hang, der sich rein formal, in Formen überhaupt aussprechen will, steht somit in einem tiefen Zusammenhang zum Zierwesen (sic!) und neigt immer mehr oder weniger zu einer spielenden Umformung natürlicher Gebilde, gleichsam zur Uebertäubung des Gesanges durch Orchestermusik. So gelangte man allmählich ganz unbefangen dahin, die lebendige Gestalt dem Charakter des Flächenornamentes zu unterwerfen. An die Stelle des totalen Scheines der menschlichen Gestalt, worin ihr selbständiges geschlossenes organisches Leben zum Ausdruck käme, tritt nun ein harmonisches Konglomerat von Teilchen, worin der Zweck der Lebensillusion hinter dem Zweck einer selbständig dekorativen Wirkung zurücktritt.»

So weit geht das Verständnis Vischers für den byzantinischen Stil. Er gelangt nicht zum vollständigen Verständnis, weil er das Wort «dekorativ» nur in der uns gewohnten äusserlichen Auffassung nimmt und so den tieferen Inhalt dieses Kunstwollens, auf das die Bezeichnung ornamental schon besser passte, verkennt.

Für eine eingehende Analyse der byzantinischen Kunst ist hier nicht der Platz. Es kommt uns hier nur auf unsere Gesichtspunkte an und auf die Be-

deutung, die der Stil für die weitere nordeuropäische Entwicklung hat. Und da ergibt sich ja schon aus der Vischerschen Charakteristik die Tatsache, dass in dieser Kunst die Tendenz wieder in ihrem ganzen Umfange eine abstrakte ist, die dem Organischen als Trübung des Ewigkeitswertes möglichst auszuweichen sucht und die wieder mit aller bewusster Absicht die Dreidimensionalität vermeidet und alles Heil in der Fläche sucht.

Es ist hier der Punkt, um die psychischen Voraussetzungen eines derartigen Kunstwollens an der Religion und an der Weltanschauung des betreffenden Volkes abzulesen und so den innigen Zusammenhang zwischen Kunst und Religion als zwei gleichwertigen Aeusserungen der gleichen psychischen Disposition, der gleichen température d'âme, an einem Beispiel klarzulegen.

Jener polaren Gegenüberstellung von Einfühlung und Abstraktion, die wir für die Kunstbetrachtung fanden, entsprechen auf dem Gebiete der Religions- oder Weltanschauungsgeschichte die beiden Begriffe der Innerweltlichkeit (Immanenz), die sich als Polytheismus oder als Pantheismus charakterisiert und der Ueberweltlichkeit (Transzendenz), die zum Monotheismus überleitet.

Die vertrauliche Hingabe an die Aussenwelt, das sinnlichsichere Sich-wohl- und Sich-eins-fühlen mit der Schöpfung, diese ganze wohltemperierte glückliche Stimmung der Griechen, die sich in ihrem weltfrommen Pantheismus ausspricht, musste,

sobald man überhaupt psychische Motive für die Entstehung des Kunstwerkes anerkennt, zu jenem klassischen Stil führen, dessen Schönheit eine lebendig organische ist, in die das von keinen Weltängsten zurückgedrängte Einfühlungsbedürfnis mühelos einfliessen konnte. Für das religiöse wie das ästhetische Erleben gilt es gleicherweise: es war objektivierter und gesteigerter Selbstgenuss. Man war in der Welt zu Hause und fühlte sich als ihren Mittelpunkt. Mensch und Welt waren keine Gegensätze und, von diesem Glauben an die Wirklichkeit der Erscheinung getragen, gelangte man zu einer umfassenden sinnlich-intellektuellen Beherrschung des Weltbildes. Alle griechische Philosophie, soweit sie sich von asiatisch-orientalischen Zusätzen freihält, ist ein Ausbau der Oberfläche der sichtbaren Welt vom Mittelpunkt des betrachtenden denkenden Menschen aus und deshalb hat sie mit ihren Systemen der modernen Menschheit ein so ungeheures Material gegeben für eine rationalistische Auffassung des Weltganzen. Man kann ruhig sagen, dass die Griechen die Menschheit zum ersten Male wissenschaftlich zu denken gelehrt haben und dass unser ganzes heutiges Denken und Begriffsbilden noch im Banne dieser griechischen Philosophie und ihrer Fortsetzung, der Scholastik oder, um die Vertreter dieser Systeme zu nennen, im Banne einer aristotelisch-tomasinischen Weltanschauung steht.

Das Kriterium für das gestörte Verhältnis zwischen Mensch und Aussenwelt ist die transzendente Färbung der religiösen Vorstellungen mit ihrer Folgeerscheinung, der dualistischen Trennung von Geist und Materie, von Diesseits und Jenseits. Anstatt des naiv sinnlichen Einsseins mit der Natur eine Zerrissenheit, ein Furchtverhältnis zwischen Mensch und Welt, eine Skepsis gegenüber der Oberfläche und dem Schein der Dinge, über die hinaus man nach dem letzten Grund der Dinge, nach einer letzten Wahrheit suchte. Dem tiefen Instinkt für die Undurchdringlichkeit der Schöpfung und für die Problematik aller Erscheinung konnte das Diesseits mit seiner Wirklichkeit nicht genügen. Und aus diesem Instinkt heraus schufen sich die Völker transzendenter Geistesrichtung ein Jenseits. Alle transzendenten Religionen sind naturgemäss mehr oder weniger ausgesprochene Erlösungsreligionen; Erlösung suchen sie zu bringen aus der Bedingtheit menschlichen Seins und aus der Bedingtheit der Erscheinungswelt. Bedarf es noch vieler Worte, um zu beweisen, dass diese température d'âme alle Kunstbetätigung zu einer abstrakten machte? War denn dieser Abstraktionsdrang etwas anderes als das Bestreben, Ruhepunkte zu schaffen innerhalb der Flucht der Erscheinungen, Notwendigkeiten innerhalb des Willkürlichen, Erlösung von der Qual des Relativen? Es leuchtet ein, dass transzendente Vorstellungen in religiöser Beziehung und Abstraktionsbedürfnis in künstlerischer Beziehung

Aeusserungen derselben psychischen Disposition dem Kosmos gegenüber sind. Und diese psychische Disposition, welche die Entwicklung der Kunst im Sinne des Organisch-Naturalistischen hinderte, bewahrte den orientalischen Geist auch vor einer Entwicklung seiner Weltanschauung im Sinne des griechischen Rationalismus. Und nun wissen wir die Tatsache anders zu würdigen, dass griechische Kunst im Orient, speziell in Aegypten, nicht durchdrang, ebensowenig wie das griechische Denken das Grundwesen orientalischer Weisheit zu ändern wusste. Es wurde vielmehr von ihm absorbiert. Griechenland und Aegypten sind trotz ihrer vielfachen kulturellen Beziehungen als die strengsten Vertreter entgegengesetzter Weltanschauungen zu betrachten. Und infolgedessen zeigt auch ihr Kunstwollen einen polaren Gegensatz.

Religiöse Transzendenz und ihre uns vertrauteste Gestaltung, das Christentum, sind orientalisch-semitischer Herkunft. Längst war die griechische Götterwelt schon mit transzendent-orientalischen Vorstellungen zersetzt, ehe das Christentum diesen Elementen in einer neuen Fassung auf römischem Boden zum Siege verhalf. Der Rückschlag dieses transzendenten Empfindens auf das Kunstwollen liegt in der oben an der Hand der konstantinischen Reliefs geschilderten abstrakten Tendenz der altchristlichen Kunst klar zutage.

Die altrömische Kultur pflegte dann einerseits bewusst die hellenischen Ueberlieferungen, ander-

seits machte sie das Christentum zur Staatsreligion. In der Komnenenzeit aber sind die antiken Erinnerungen vollständig zum Schweigen gebracht und unter dem Einfluss des neuaufkommenden Islams, dieses späten Nachtriebes der religionsbildenden Kraft der semitischen Rasse, wie ihn Pfleiderer*) nennt, gewinnen die transzendenten Tendenzen die Alleinherrschaft, was zu der in ihrem rein abstrakten Habitus unverkennbaren spätbyzantinischen Kunst führt.

In den Elementen dieser Kunst, als da sind: Rückkehr zur Fläche, Unterdrückung des Organischen, kristallinisch-geometrische Komposition, finden wir die Grundbestandteile der altorientalischen ägyptischen Kunst wieder. Der Ring scheint wieder geschlossen und die griechisch-antike Kunst erscheint fast wie eine verhältnismässig kurze Unterbrechung eines dauernden Zustandes, eines festgelegten Kunsttypus. Und doch, wie verschieden zeigt sich die byzantinische Kunst von der altägyptischen, wie deutlich zeigt sie, dass sie die antike Entwicklungsphase durchgemacht hat. Es ist hier nicht der Platz, um die Hauptmomente der Wesensverschiedenheit, wie sie von Riegl und Strzygowski als Neuerrungenschaften der altchristlichen und byzantinischen Kunst aufgedeckt sind und wie sie hauptsächlich das Raumproblem, den Uebergang vom taktischen Objektivismus zum optischen Ob-

*) Religion und Religionen. München 1906.

jektivismus (Riegl) und den Kolorismus in Betracht ziehen, zu untersuchen. Eine Aeusserlichkeit kann uns schon über diese Verschiedenheit belehren. Man vergleiche ein byzantinisches Relief der guten Zeit mit einem altägyptischen Relief und schliesslich mit einer griechischen Vasenzeichnung. Trotzdem die rein geometrisch-abstrakte Fassung und die ausgesprochene abstrakte Tendenz das byzantinische Werk ganz nahe an das ägyptische heranführen, so merken wir doch sofort aus der Eleganz und Schönheit des linearornamentalen Aufbaus, an der oft bis zur Zierlichkeit gehenden Grazie der Anordnung, dass die Entwicklung über die griechische Kunst geführt hat, wie sie uns z. B. in der ersten besten Vasenzeichnung entgegentritt.

FÜNFTES KAPITEL

NORDISCHE VORRENAISSANCEKUNST

In der spätbyzantinischen Kunst, deren Einfluss bei aller Meinungsverschiedenheit über den Umfang dieser Beeinflussung unbestritten ist, haben wir nur eine Prämisse für die stilgenetische Entwicklung der abendländischen Vorrenaissancekunst. Nachdem wir im vorigen Kapitel dieses byzantinische Kunstwollen, soweit es für unsere Zwecke wichtig ist, charakterisiert haben, müssen wir uns den andern Prämissen zuwenden. Da entsteht zuerst die Frage, wie jene heimische Kunstübung, die unabhängig von antiker und orientalisch-byzantinischer Beeinflussung vorhanden ist, im Hinblick auf unsere Gesichtspunkte betrachtet werden muss. Zwar kann von einer ausgebildeten nordischen Kunst kaum die Rede sein, doch können wir an den vorliegenden Anläufen zu einer Kunstbetätigung, an den Gestaltungen des ersten inneren Bildungstriebes ein ganz bestimmtes und eigenartiges Kunstwollen ablesen. Es handelt sich hier um die nordische keltogermanische Zierkunst, wie sie sich in der Ornamentik des skandinavischen und irischen Nordens, im Völkerwanderungsstil und in der merowingischen Kunst trotz lokaler Verschiedenheit als eine ganz bestimmte Kunstrichtung manifestiert. Alles Kunstwollen dieser Völker befriedigte sich innerhalb dieser Ornamentik, und so dürfen wir mit

Sophus Müller die Kunst der nordischen Völker mit ihrer Ornamentik identifizieren.

Das Charakteristische dieser Ornamentik, auf die wir schon im dritten Kapitel hindeuteten, ist nun das absolute Vorherrschen der linear-geometrischen Form, die alles Organische ausschliesst. Der Zusammenhang mit den Uranfängen der griechisch-archaischen und der orientalischen Kunst ist also gegeben. Um so leichter lässt sich die Verschiedenheit analysieren. Dieselbe wurzelt im allgemeinen état d'âme.

Das Verhältnis der nordischen Menschen zur Natur war zweifellos nicht das des Vertrautseins mit ihr, wie wir es bei den Griechen fanden, anderseits zeigte ihr Weltgefühl aber auch nicht die Tiefe wie das der altorientalischen Kulturvölker. Die nordische naive Naturreligion mit ihrer nebelhaften Mystik wusste nichts von dem tiefen Schauen, das wir in der orientalisch-semitischen Transzendenzreligion fühlten. Sie stand vor dem Erkennen, während die Religion des Orientalen über dem Erkennen stand. Jene nordischen Völker empfanden innerhalb einer herben unergiebigen Natur den Widerstand derselben, ihr inneres Getrenntsein von ihr, und voller Angst, voller Unruhe und Misstrauen standen sie den Dingen der Aussenwelt und ihrer Erscheinung gegenüber. Kein klarer blauer Himmel überwölbte sie, kein heiteres Klima, kein vegetativer Reichtum umgab sie, um sie zu einem weltfrommen Pantheismus zu führen. Eine ab-

weisende Natur liess nicht den sicheren sinnlichen Instinkt aufkommen, der nötig ist, um sich der Natur mit Vertrauen hingeben zu können. Eine innere Disharmonie war die Folge und sie war es, die alle religiösen Vorstellungen mit dualistischen Elementen durchtränkte und die den Norden deshalb so wenig widerstandsfähig gegenüber dem Eindringen des Christentums machte.

Denn die nordische Mystik war so wenig in sich gefestigt, war so sehr nur Nebel vor Sonnenaufgang, dass sie vor dem römischen praktischen Rationalismus, der in seinem Kielwasser das Christentum als Staatsreligion mit sich führte, hilflos und wehrlos zurückwich und — immer in gehörigem Respekt vor der fremden Vernunft und der fremden Religion — sich in allerhand Schlupfwinkel verkroch. Im Gegensatz zu der orientalischen Mystik, die mehr war als nur Nebel vor Sonnenaufgang, die tiefstes Bewusstsein vor der Unergründlichkeit der Welt war. Der nordische Mensch fühlte nur einen Schleier zwischen der Natur und sich, einen Schleier, den er einst heben zu können glaubte. Die Problematik alles Erkennens war ihm noch nicht aufgegangen.

Aus diesem état d'âme folgerte, dass das Kunstwollen der nordischen Menschen einerseits ein abstraktes sein musste, dass es anderseits aber nicht die Intensität und hohe Anspannung des orientalischen haben konnte. Wohl war genug Beunruhigung der Aussenwelt gegenüber, genug inne-

res Getrenntsein von der Natur vorhanden, um jede Vertraulichkeit und damit alles Gefühl für das Organische niederzuhalten. Und so beherrscht das Anorganische, wie es die sogenannte Band- und Tierornamentik zeigt, das Kunstwollen ausschliesslich.

Doch all diese linear-geometrischen Verschlingungen sind nie auf die einfachste abstrakte Formel gebracht, nie bis zur klaren Notwendigkeit und Gesetzmässigkeit durchgeführt, vielmehr es ist Ausdruck in ihnen, ein über die abstrakte Ruhe und Ausschliesslichkeit hinausgehendes Suchen und Streben. Diese umständliche, unklare und scheinbar willkürliche lineare Verzierungsweise hätte dem Kunstwollen orientalischer Völker nie genügen können. Es ist hier gleichsam nur das Material zur Abstraktion gegeben, nicht aber die Abstraktion selbst. Alles unruhige Suchen und Erkenntnisstreben, alle innere Disharmonie kommt in diesem gesteigerten Ausdruck des Unbelebten zum Vorschein. Das klare Bewusstsein des Nichterkennenkönnens, die absolute passive Resignation, hatte das orientalische Kunstwollen zu jener ausdruckslosen Ruhe und Notwendigkeit des Abstrakten geführt, hier im Norden aber ist alles andere als Ruhe, hier will ein inneres Ausdrucksbedürfnis trotz aller Disharmonie oder vielmehr durch sie gesteigert sich aussprechen. Wir erinnern an die Ausführungen des dritten Kapitels: «Ein unruhiges Leben ist in diesem Liniengewirr nicht

zu verkennen. Aber diese Unruhe, dieses Suchen hat kein organisches Leben, das uns sanft in seine Bewegung mit hineinzieht, vielmehr ist dieses Leben ein quälendes, hasterfülltes, das uns dazu zwingt, glücklos seinen Bewegungen zu folgen. Also auf anorganischer Grundlage eine gesteigerte Bewegung. Das ist die entscheidende Formel für den ganzen mittelalterlichen Norden. Das innere Lebens- und Ausdrucksbedürfnis dieser disharmonischen Völker nimmt nicht den nächstliegenden Weg zum Organischen, weil ihnen die ruhige ausgeglichene Bewegung des Organischen nicht genug sagt, weil sich ihre Disharmonie nicht mit den Mitteln des Organischen aussprechen kann, vielmehr brauchten sie die Steigerung eines Widerstandes, sie brauchten jenes unheimliche Pathos, das der Verlebendigung des Anorganischen anhaftet.» Und so kommt es zu jener widerspruchsvollen Zwitterbildung: Abstraktion einerseits und stärkster Ausdruck anderseits.

Es ist dasselbe gesteigerte Pathos, das in aller mechanischen Nachahmung organischer Funktionen, so z. B. in den Marionetten, zum Ausdruck kommt.

Die Verschiedenheit nordischer linearer Bildungen von dem linearen Kunststreben des Aegypters, den im Linearen nur das Ausdruckslose befriedigte, liegt auf der Hand.

Man kennt die Art, wie in der nordischen Ornamentik aus Tiermotiven geometrische Muster wer-

den, wie alles Organische in den Ausdruck dieser Linien einbezogen wird. Demselben Schicksal begegnet natürlich auch die Darstellung menschlicher Gestalten, wie sie bei fortgeschrittener Entwicklung z. B. in der Buchmalerei auftritt. Der Unterschied von der ägyptischen linearen Zeichnung tritt klar zutage. Man lese, wie Woermann diese nordische Kunstübung beschreibt.« Die Tiermotive vermählen sich den Flechtbandmotiven. Bandartig auseinandergezerrt erscheinen die Vierfüssler, an bandartig langen Hälsen sitzen die Vogelköpfe. Vor allem aber nehmen die Menschenfiguren, verzerrt und verzettelt, an dem allgemeinen kalligraphischen Taumel teil. Selbst wo die heiligen Gestalten als Hauptbilder in der Mitte stehen, sind sie flach und schematisch gehalten. Ihr Bart- und Haupthaar wird in Bänder mit aufgerollten Enden aufgelöst. Ihre Gliedmassen sind verkümmert. Wie in der Urkunst sind sie entweder ganz von vorn oder ganz im Profil gesehen. Die Gewänder werden zu Bänderrollen, die Gesichtszüge zu geometrischen Linien.» (Woermann, Gesch. d. Kunst. II. B. 87.)
Dieser Hang zur anorganischen Linie, zur lebensverneinenden Form kam natürlich der abstrakten Tendenz, wie sie einerseits die von den Mönchsklöstern verbreitete altchristliche Kunst und anderseits die spätbyzantinische Kunst aufwiesen, sehr entgegen. Aus dem Wirrwarr der jahrhundertelangen, den verschiedensten Strömungen aus-

gesetzten Entwicklung tritt uns zuerst als ein relativ klares und ausgeprägtes Ergebnis der romanische Stil entgegen. Die grossen Faktoren seiner Zusammensetzung sind folgende: erstens die direkten Ueberlieferungen der römischen Provinzialkunst, zweitens der von den Klöstern verbreitete altchristliche Kanon, drittens die byzantinische Kunst und viertens das oben analysierte eigne Kunstwollen der nordischen Völker. Schon aus dieser Zusammensetzung ergibt sich der Schluss, dass dem Organischen nur ein geringer Spielraum innerhalb dieses Stiles gelassen ist, zumal die organisch-antike Ueberlieferung schon in teilweise barbarisierter Vergröberung nur als eine unverstandene Form herübergenommen wurde. Doch hielt man sich, die Ueberlegenheit römischer Kunst empfindend, äusserlich sehr eng an diesen überlieferten Typus. Ja, zur Karolingerzeit kam es bekanntlich sogar zu einer bewussten Renaissance der Antike.

Der romanische und gotische Stil können nicht absolut getrennt betrachtet werden, wenn das Kunstwollen als alleiniger massgebender Faktor in Frage steht. Denn der grösste Unterschied der beiden Stile, nämlich das noch deutliche Vorherrschen der antiken Ueberlieferung innerhalb des Romanischen, ist ein Moment, das vom Standpunkte des Kunstwollens aus nur als eine durch äussere Umstände bedingte Hemmung betrachtet werden darf.

Eine Betrachtung der Architektur zeigt uns, dass in der romanischen Baukunst sich die später in der Gotik alleinherrschend gewordenen Tendenzen schon deutlich, wenn auch noch auf der antiken Grundlage, die ja weder in der altchristlichen noch in der byzantinischen Architektur verloren gegangen war, ankünden. Das Antike ist im Romanischen, wie gesagt, nicht als eine in ihrem organischen Wesen klar erfasste Form, sondern als ein äusseres Gerüst, als ein feststehender Typus beibehalten, mit dem das eigne Kunstwollen sich notgedrungen auseinandersetzen muss. Erst allmählich erstarken die eignen architektonischen Gedanken des nordischen Kunstwollens.

In seiner inneren Konstitution gibt sich der romanische Stil doch schon als ein nordisches Gebilde, sobald man über sein antikes Wesenselement, das ihm wie etwas Aeusserliches anhaftet, hinwegsieht. Seine Gesamthaltung ist eine abstrakte und zu der Gotik steht er etwa in dem Verhältnis wie der dorische zu den anderen griechischen Baustilen. Wie der dorische, so weist er auch jeden Einfühlungstrieb noch zurück. Wir haben ein etwas gedrungenes ruhiges ernstes Baugebilde vor uns, in dessen Einzelheiten sich aber schon die künftige Entwicklung verrät. Im Strebebogensystem, im Rippengewölbe und im Pfeilerbündel sind schon die lebendigen Tendenzen enthalten. Was sich hier auf einer fremden Grundlage durchsetzen will, wird später zum alleinigen und massgebenden

Faktor. Was lag näher, als dass diese Tendenzen bei allmählicherErstarkung die antike Konvenienz abwarfen und aus sich heraus ein neues, ihrem eigensten Kunstwollen entsprechendes System schufen. So entstand der gotische Stil, wie er allmählich das ganze nordwestliche Europa eroberte. Wir sagten schon, dass im gotischen Baugedanken jenes heimische Kunstwollen, wie wir es an der Ornamentik konstatiert haben und für das wir als kürzeste Formel fanden: gesteigerter Ausdruck auf anorganischer Grundlage, zur Erfüllung und zur Apotheose komme. Angesichts eines gotischen Domes wird uns die Frage, ob die innere Konstitution desselben eine organisch-lebendige oder eine abstrakte sei, in Verwirrung setzen. — Unter innerer Konstitution verstehen wir das, was man als die Seele eines Baues, als die geheimnisvolle innere Kraft seines Wesens bezeichnen kann. Als erstes werden wir nun bei der gotischen Kathedrale zweifellos einen sehr starken Appell an unser Einfühlungsvermögen empfinden und doch werden wir zögern, die innere Konstitution derselben eine organische zu nennen. Dieses Zögern wird verstärkt werden, wenn wir an die organische Konstitution eines klassischen griechischen Bauwerkes denken. Hier bei dem klassischen Bauwerk decken sich die Begriffe Organisch und Einfühlung vollständig; hier ist der Materie ein organisches Leben substituiert; sie gehorcht nicht nur ihren eigenen mechanischen Gesetzen, sondern sie ordnet sich mit die-

sen ihren Gesetzen einem vom Gefühl für organisches Leben erfüllten Kunstwollen unter. Beim gotischen Dom dagegen lebt die Materie nur von ihren eignen mechanischen Gesetzen; diese Gesetze aber sind trotz ihres abstrakten Grundcharakters lebendig geworden, d. h. sie haben einen Ausdruck bekommen. Der Mensch hat sein Einfühlungsvermögen auf mechanische Werte übertragen. Die sind ihm nun keine tote Abstraktion mehr, sondern eine lebendige Kräftebewegung. Und nur in dieser gesteigerten Kräftebewegung, die in der Intensität des Ausdrucks über alle organische Bewegung hinausgeht, vermag der nordische Mensch sein durch innere Disharmonie ins Pathetische gesteigertes Ausdrucksbedürfnis zu befriedigen. Ergriffen vom Taumel dieser aus allen Enden hervordringenden, in mächtigem Krescendo gegen Himmel strebenden Orchestermusik mechanischer Kräfte fühlt er in seligem Schwindel sich krampfhaft emporgerissen, sich hoch über sich selbst hinaus ins Unendliche gesteigert. Wie fern steht er dem harmonischen Griechen, dem alles Glück nur von der Versenkung in die ausgeglichene, aller Ekstase fremde Ruhe der sanften organischen Bewegung kommt*).

---

*) Vergleiche Wölfflin über die Gotik: «Was an Phantastik und ausschweifend übertriebenem Wesen in der Zeit lag, fand in der Architektur seinen Ausdruck. Hier entstand Grossartiges. Aber es ist ein Grossartiges, das jenseits des Lebens liegt, nicht das grossempfundene Leben selbst.» Die Kunst Albrecht Dürers, Seite 20.

X*

Gottfried Semper fühlte das Unheimliche dieser lebendigen Mechanik sehr wohl heraus und nannte deshalb den gotischen Stil eine steinerne Scholastik. Denn die Scholastik ist ähnlich ein Höhepunkt des Bestrebens, mit abstrakt-schematischen Begriffen ein inneres lebendiges religiöses Fühlen auszudrücken, so wie die Gotik die Apotheose der vom Einfühlungsvermögen in ihrem Ausdruck gesteigerten mechanisch-konstruktiven Gesetze ist. Man wird verstehen, dass diese höchste Ausbeutung konstruktiver Möglichkeiten zu keinem anderen Zweck, als eine über organisches Leben hinausgehende, mit sich fortreissende Intensität der Bewegung zu erreichen, andern Völkern, die infolge ihrer température d'âme dem antiken Ideal näher standen, als eine Absurdität, als eine unheimliche barbarische Extravaganz erschien.
Wir müssen auf den Vergleich mit der griechischen Baukunst noch einmal zurückkommen. Wir haben in ihr zweifellos auch ein rein konstruktives Gebilde vor uns, d. h. all ihre Bildungen gehen klar nach konstruktiven Gesetzen vor sich. Die Tektonik der Griechen besteht nun in einer Beseelung des Steins, d. h. dem Stein wird ein organisches Leben substituiert. Das Konstruktiv-Bedingte wird einem höheren organischen Gedanken unterworfen, der von innen heraus sich des Ganzen bemächtigt und die Gesetze der Materie im Sinne des Organischen klärt. Wir erinnern daran, dass sich diese Bewegung schon im dorischen Tempelbau

ankündigte, dessen innere Konstitution im übrigen noch eine rein abstrakte ist. Im jonischen Tempel und der ihm folgenden Bauentwicklung wurde nun das rein konstruktive Skelett, das einzig auf den Gesetzen der Materie, also auf dem Verhältnis zwischen Last und Tragkraft usw. basiert, in das freundlichere und gefälligere Leben des Organischen hinübergeleitet und rein mechanische Funktionen wurden in der Wirkung zu organischen. Das Kriterium des Organischen ist immer das Harmonische, das Ausgeglichene, das in sich selbst Beruhigte, in dessen Bewegung und Rhythmus wir mühelos mit den Vitalgefühlen unseres eignen Organismus einfliessen können. Im absoluten Gegensatz zum griechischen Baugedanken steht nun anderseits die ägyptische Pyramide, die unserem Einfühlungstrieb Halt gebietet und sich uns als ein rein kristallinisches abstraktes Gebilde darbietet. Als dritte Möglichkeit steht nun die gotische Kathedrale vor uns, die zwar nur mit abstrakten Werten arbeitet, aber dennoch einen äusserst starken und nachdrücklichen Appell an unser Einfühlungsvermögen richtet. Hier aber sind nun nicht konstruktive Verhältnisse von einem Gefühl für das Organische geklärt, wie es der Prozess beim griechischen Tempelbau ist, sondern rein mechanische Kräfteverhältnisse sind für sich zur Anschauung gebracht, und zudem sind diese Kräfteverhältnisse von einem auf das Abstrakte ausgedehnten Einfühlungsvermögen in ihrer Be-

wegungstendenz und in ihrem Inhalt bis aufs Höchste gesteigert worden. Nicht das Leben eines Organismus tritt uns entgegen, sondern das eines Mechanismus. Keine organische Harmonie umfängt das weltfromme Gefühl, sondern ein immer wachsendes und sich selbst steigerndes unruhiges Streben ohne Erlösung reisst die in sich disharmonische Psyche zu einer ausschweifenden Ekstase, zu einem brünstigen Exzelsior mit sich fort. War nicht die Gotik mit ihrer kranken Differenziertheit, mit ihren Extremen und mit ihrer Unruhe die Pubertätszeit des europäischen Menschen?

Ehe wir die Architektur verlassen, möchten wir zwei bezeichnende Zitate gegenüberstellen, das eine aus Langiers 1752 erschienenem berühmten «Essai sur l'architecture» über die Gotik und ein Wort Goethes über die Antike.

Langier sagt: «La barbarie des siècles postérieures fit naître un nouveau système d'architecture, où les proportions ignorées, les ornaments bizarrement configurés et puerilement entassés, n'offraient que des pierres en découpure, de l'informe, du grotesque, de l'excessiv.»

Und als Gegensatz Goethes Wort über die Antike: «Diese hohen Kunstwerke sind zugleich als die höchsten Naturwerke hervorgebracht worden. Alles Willkürliche, Eingebildete fällt zusammen; da ist die Notwendigkeit, da ist Gott.»

Dass in dem fortgeschrittenen Mittelalter die Architektur zur Alleinherrschaft wurde und allen

anderen Kunstarten eine sekundäre Stellung zuwies, kann nicht wundernehmen, denn in ihr konnte sich das oben gekennzeichnete Kunstwollen am ungehindertsten aussprechen. Der Tendenz das Abstrakte expressiv zu machen, kamen die natürlichen konstruktiven Bedingungen der Architektur entgegen und kein organisches Naturvorbild stand hier einem solchen Wollen entgegen.

In der Plastik musste dieses Kunstwollen einen natürlichen Widerstand finden. Indem es aber angesichts dieses natürlichen Widerstandes nicht darauf verzichtete, sich trotzdem durchzusetzen, entstanden jene eigenartigen und befremdlichen Bildungen der romanischen und gotischen Plastik. In der romanischen Plastik finden wir dieselben Verhältnisse wie in der romanischen Architektur vor. Das eigene Kunstwollen experimentiert hier noch auf einer ihm eigentlich fremden Grundlage, in diesem Falle auf der Ueberlieferung des griechisch-römischen rundmodellierten Skulpturstiles. Aber innerhalb dieses Rahmens macht sich schon allenthalben die Neigung zum Flachreliefstil und die Neigung, der Linie ein Eigenleben zu geben, bemerkbar, um mit der Zeit immer stärker zu werden. Der überlieferte Schwung der antiken Gewänder wird immer starrer und immer mehr zu einem Ornament von linearer Abstraktion in der Art der oben geschilderten Zwitterbildung von Abstraktion und Ausdruck. Schon wird das Ge-

wand langsam nur ein Substrat für diese linearen Phantasien, schon gewinnt es leise ein Sonderdasein gegenüber dem Körper*). Aber trotz aller dieser Einzelmomente steht uns die antike Konvention in diesen gedrungenen etwas plattgedrückten Figuren z. B. des südfranzösischen romanischen Stiles noch klar vor Augen. Die Tendenzen, die sich hier noch leise und auf einer fremden Grundlage äussern, setzen sich von aller Konvenienz frei und uneingeschränkt in jener Entwicklung der Monumentalstatuarik durch, an deren Schwelle die Chartreser Skulpturen stehen. Die relativ ruhigen Proportionen zwischen der Vertikalen und der Horizontalen, wie sie in der von der Antike noch geleiteten romanischen Architektur und Plastik herrschen, sind hier ganz bewusst aufgegeben und die menschliche Figur wird ebenso wie in der Ornamentik und in der Buchillustration einbezogen in das System einer anorganischen gesteigerten Bewegung. Es ist zu wenig gesagt, wenn man den

---

*) Man hat den brüchigen, eckigen Faltenstil dieser Zeit als eine Uebernahme von der Holzskulptur bezeichnet, wo er durch den Charakter des Materials bedingt gewesen sei.
Wir bezweifeln schon, dass der Materialcharakter des Holzes dafür ausreiche, um eine so eigenwillige und selbständige Erscheinung zu erklären, noch viel mehr aber wenden wir uns gegen die ebenso einfache wie psychologisch unmögliche und platte Deutung, dass man eine derartige materielle Hemmungserscheinung ohne jedes Verständnis auf die Steinplastik und auf die Malerei übertragen habe. Es kann kein Zweifel darüber herrschen, dass die Wurzeln dieser Erscheinung tiefer liegen.

Stil dieser unnatürlich langgestreckten schmalen Figuren mit architektonischer Gebundenheit bezeichnet, denn damit ist der Tatbestand nicht klar genug aufgedeckt. Vielmehr ist zu sagen, dass sich in der Skulptur wie in der Architektur das gleiche Kunstwollen manifestierte; dass diesem Kunstwollen die einfache plastische Realität nicht genügte, weil der Ausdruck derselben nicht pathetisch, nicht mitreissend genug war, weshalb es auch die Wiedergabe der kubischen Wirklichkeit in den stärkeren Ausdruck einer expressiven Abstraktion hinein zu steigern suchte. Und dieses Bestreben konnte es nicht glänzender befriedigen als dadurch, dass es die Darstellung des Figürlichen mit aufgehen liess in den grossen Taumel jener vom Einfühlungsvermögen in ihrer Bewegung gesteigerten mechanischen Kräfte, wie sie sich in der Architektur auslebten. So tragen denn diese Säulenheiligen einen Ausdruck und appellieren mit ihm an unsere Einfühlungsfähigkeit. Dieser Ausdruck liegt aber nicht in dem persönlichen Ausdruckswert der Einzelfigur, sondern in der expressiven Abstraktion, die die ganze Architektonik beherrscht und von der auch die ihr untergeordneten Statuen gänzlich abhängig sind. An und für sich sind sie leblos, erst wenn sie ins Ganze eingefügt sind, nehmen sie an jenem gesteigerten über alles Organische hinausgehenden Leben teil.

Bei Betrachtung und Würdigung der mittelalterlichen Plastik ist ein unseren Gesichtspunkten

fernstehender Faktor mitzuberücksichtigen, nämlich der aller zisalpinen Kunst gemeinsame Naturalismus oder Realismus, der sich im Charakteristischen ausspricht. Dieser Realismus steht jenseits des absoluten Kunstwollens, das immer nur auf den ästhetischen Elementargefühlen basiert und sich deshalb nur formal ausdrücken kann. Er gehört vielmehr einer erweiterten Aesthetik an, die mit den uferlosen Möglichkeiten der ästhetischen Komplikationsgefühle rechnet. Diese Komplikationsgefühle appellieren über das ästhetische Erleben hinaus an die verschiedensten Sphären seelischen Erlebens; sie vermögen sich deshalb nicht innerhalb der Grenzen des Formalen auszudrücken und sind infolgedessen, wie schon im zweiten Kapitel betont, der eigentlichen Aesthetik nicht mehr zugänglich. Sie sind individuell bedingt und nur individuell auffassbar, tragen also nicht den Charakter der Notwendigkeit, mit dem allein eine wissenschaftliche Aesthetik rechnen kann.
Das Charakteristische entwickelt sich dann zum Inhaltlichen im weitesten Sinne, dessen Wirkungssphäre auf ganz anderen Gebieten liegt als auf dem des rein ästhetischen Erlebens.
Dieser Realismus hatte sich nun in der romanischen und gotischen Kunst mit dem rein formalabstrakten Kunstwollen auseinanderzusetzen. Das führte zu einer eigenartigen Zwitterbildung. Der charakterisierende Nachbildungstrieb warf sich auf die Köpfe der Figuren als dem Sitz des seeli-

schen Ausdrucks; das jede Körperlichkeit unterdrückende Gewand blieb aber die Domäne des abstrakten Kunstdranges.

Jener Nachbildungstrieb war auch insofern von grosser Bedeutung, weil er eine Brücke zu dem Organischen hinüberschlug. Wenn er auch vorläufig nur auf das Charakteristische und auf die Erfassung der Lebenswahrheit ausging, ohne das Gefühl für die Schönheit des Organischen zu wekken, so war doch damit eine faktische Grundlage geschaffen, auf der dann später in der Zeit des antiken und italienischen Einflusses das Gefühl für den ästhetisch-formalen Wert des Organischen sich ausbilden konnte*).

Vorläufig liegt alles noch unvermittelt nebeneinander; die realistische Bildung der Köpfe steht unvermittelt neben der ganz abstrakten und unorganischen Haltung des übrigen. Es bedürfte einer eigenen Darstellung, die Entwicklung der gotischen Plastik von diesen Gesichtspunkten aus zu verfolgen. Denn bei keinem Stil liegen die Extreme und Widersprüche so nebeneinander. Die Auseinandersetzung zweier prinzipiell gänzlich verschiedener Tendenzen auf so engem Boden musste zu einer so eigenartigen und eindrucksvollen Kunst

---

*) Man vergleiche dazu Wölfflin, der gerade an dem Einzelfall Dürer den Vorgang nachweist, «wie sich an den italienischen Mustern das schlummernde Lebensgefühl des Nordens zum wachen Bewusstsein emporbildete».

führen, wie sie uns in der gotischen Plastik entgegentritt. Wie aber vollzieht sich nun die Auflösung dieses Stiles im Sinne der Renaissance? Dieser Prozess kann natürlich im Rahmen dieser Arbeit nur angedeutet werden.

Als ersten Faktor nannten wir schon die aus der Nachbildung des Lebenswahren resultierende Disposition für die über die Alpen herüberkommenden organisch-formalen Tendenzen. Damit ist aber nur ein halber Schritt getan. Die weitere Entwicklung ging in einem interessanten Prozess vor sich. Wir konstatierten schon, dass sich die abstrakten Tendenzen des nordischen Kunstwollens im Gewandstil zu einer Apotheose dieser Tendenzen steigerten. Das Gewand mit der Phraseologie seiner kunstvoll geleiteten Falten führte ein Sonderdasein dem Körper gegenüber, wurde zu einem Organismus für sich. Und innerhalb dieser gotischen Phraseologie ging nun auch die Aenderung vor sich. Der wichtige Prozess der Klärung des Anorganischen im Sinne des Organischen spielte sich nun auf dem Gewande ab. Wie aus dem krausen, eckigen, brüchigen Gewandstil der frühen Zeit sich leise jene rhythmische Dominante herausarbeitete, die wir die gotische Linie nennen, die eigentlich nur für die Ponderation des Ganzen entscheidend ist, aber in ihrem Rhythmus und in dem Vertikalismus ihrer Proportionen sich anfänglich noch an das gesteigerte und überlaute Leben der vorangegangenen Zeit hielt; wie diese gotische Linie sich dann

langsam im Sinne des Organischen beruhigte und einen immer rhythmischeren Schwung annahm, bis sie zum vollständigen Gleichgewicht zwischen horizontalen und vertikalen Tendenzen gelangte; wie dieser Rhythmus sich in langsamer Entwicklung das ganze Faltendurcheinander assimilierte: das alles kann nur an der Hand von Abbildungen im einzelnen verfolgt werden. Der Prozess komplizierte sich, indem nun gleichzeitig unter dem Eindruck der italienischen Renaissance auch der Körper organisiert und rhythmisiert wurde, so dass am Ende Körper und Gewand wie zwei getrennte Orchester sich zu übertönen suchten, obwohl sie in derselben Tonart spielten. In jener Entwicklungsphase der Gotik, die wir das gotische Barock nennen und deren Vertreter wir hauptsächlich in Süddeutschland finden, raffte sich die Musik des Gewandes zu einer letzten volltönenden Symphonie zusammen. Hier schwelgte sie noch einmal in den wundervollsten Akkorden, welche den bescheideneren und zurückhaltenderen Rhythmus des Körpers laut übertönten, aber mit dieser letzten Anstrengung brach sie zusammen und der Körper drang immer klarer und selbstherrlicher durch. Das fortgeschrittene Erfassen der Renaissance beseitigte dann schliesslich jene Doppelwirkung zwischen Körper und Gewand. Der Körper wurde zur Dominante, das Gewand zu einer Nebenerscheinung, die sich fügsam der Dominante unterordnete. Der gotische Gewandstil hatte ausge-

klungen und mit ihm war die letzte Erinnerung an den Ausgangspunkt des nordischen Kunstschaffens, an jenes System abstrakten und gleichzeitig expressiven Lineamentes erloschen. Nachdem es sich glücklich und auf vielen Umwegen zu organischer Klarheit durchgearbeitet hatte, verlor es seine Existenzberechtigung und wurde aus der Entwicklung ausgeschaltet.

Damit endet die lange Entwicklung, die von den Anfängen der Linearornamentik zur üppigen Bauschigkeit der Spätgotik führt. Die Renaissance, die grosse Natürlichkeit, die grosse Bürgerlichkeit beginnt. Alle Unnatürlichkeit — das Kennzeichnende alles vom Abstraktionsdrang bedingten Kunstschaffens — schwindet. Mit der Gotik sinkt der letzte «Stil» dahin. Wer annähernd empfunden hat, was alles in dieser Unnatürlichkeit liegt, der wird bei aller Freude über die neuen Glücksmöglichkeiten, die die Renaissance schuf, sich mit grosser Trauer dessen bewusst bleiben, was mit diesem Siege des Organischen, des Natürlichen an grossen durch eine ungeheure Tradition geweihten Werten auf immer verloren ging.

ANHANG / VON TRANSZENDENZ UND IMMANENZ IN DER KUNST



Jede tiefere Revision des Wesens unserer wissenschaftlichen Aesthetik muss zu der Erkenntnis führen, dass sie an den eigentlichen Kunsttatsachen gemessen von überaus beschränkter Anwendbarkeit ist. Dieser Umstand ist praktisch längst in Erscheinung getreten in der unverhüllten gegenseitigen Abneigung, die zwischen Kunsthistoriker und Aesthetiker herrscht. Objektive Kunstwissenschaft und Aesthetik sind in Gegenwart und Zukunft unverträgliche Disziplinen. Vor die Wahl gestellt, den grössten Teil seines Materials fahren zu lassen und sich mit einer ad usum aesthetici zurechtgeschnittenen Kunstgeschichte zufrieden zu geben oder auf alle ästhetischen Höhenflüge zu verzichten, entscheidet sich der Kunsthistoriker natürlich für das letztere und es bleibt bei dem berührungslosen Nebeneinanderarbeiten zweier durch ihren Gegenstand eng verwandter Disziplinen. Vielleicht liegt diesem Missverhältnis nur der Aberglaube an den Wortbegriff Kunst zugrunde. Von diesem Aberglauben befangen, verstricken wir uns immer wieder in das geradezu verbrecherische Bemühen, die Vieldeutigkeit der Erscheinungen auf einen eindeutigen Begriff zu reduzieren. Doch von diesem Aberglau-

ben kommen wir nicht los. Wir bleiben Sklaven von Worten, Sklaven von Begriffen.

Wo die Ursache auch liegen mag, die Sachlage besteht jedenfalls, dass die Summe der Kunsttatsachen nicht in den Fragestellungen der Aesthetik aufgeht, dass beides vielmehr, die Geschichte der Kunst und die Dogmatik der Kunst, inkongruente und sogar inkommensurable Grössen sind.

Wenn man übereinkäme, mit der Lautgruppe Kunst nur diejenigen Produkte zu bezeichnen, die auf die Fragestellungen unserer wissenschaftlichen Aesthetik antworten, müsste der weitaus grösste Teil des bisher von der kunstgeschichtlichen Forschung gewürdigten Materials als unkünstlerisch ausgeschieden werden und es blieben nur ganz kleine Komplexe, nämlich die Kunstdenkmäler der verschiedenen klassischen Epochen. Hier liegt das Geheimnis: Unsere Aesthetik ist nichts weiter als eine Psychologie des klassischen Kunstempfindens. Nichts mehr und nichts weniger. Ueber diese Grenze kommt keine Erweiterung der Aesthetik hinaus. Der moderne Aesthetiker wird hiergegen einwenden, dass er seine Prinzipien längst nicht mehr aus der klassischen Tradition gewänne, sondern auf dem Wege des psychologischen Experiments und dass trotzdem die so gefundenen Resultate ihre Bestätigung in den klassischen Kunstwerken fänden. Damit ist nur gesagt, dass er sich in einem circulus vitiosus bewegt. Denn verglichen mit dem gotischen Menschen, dem altorientali-

schen Menschen, dem Menschen amerikanischer Urzeit usf. hat unsere heutige Menschheit bei aller Differenzierung und Höherorganisierung die Grundlinien ihrer seelischen Struktur mit der Menschheit der klassischen Epochen gemein und fusst deshalb auch mit ihrem ganzen Bildungsgehalt auf dieser klassischen Ueberlieferung. Ueber diese Grundlinien und elementaren Verhältnisse unseres seelischen Aufbaues vermag anderseits auch die moderne Experimentalpsychologie mit ihren Untersuchungen über die Gesetzmässigkeit des ästhetischen Geschehens nicht hinauszudringen. Bei der offenbaren Kongruenz der eigentlich konstituierenden Linien in der seelischen Struktur des klassischen und des modernen Menschen ist es also selbstverständlich, dass die allgemeinsten psychologischen Feststellungen der modernen Aesthetik das gegebene Bestätigungsmaterial in der klassischen Kunstproduktion finden, während schon bezeichnenderweise die komplizierte Weiterbildung der modernen Kunst nicht mehr in dieser ABC-Aesthetik aufgeht. Das gegebene Paradigma aller Aesthetik ist und bleibt also die klassische Kunst. Dieses enge Abhängigkeitsverhältnis eröffnet demjenigen, der sehen will, die ganze Problematik unserer üblichen Methode der rückschauenden Kunstbetrachtung.

Dieser landläufigen Auffassung ergibt sich ein sehr einfaches Schema der Kunstentwicklung, das sich einzig an den klassischen Höhepunkten orientiert.

So wird der Verlauf der künstlerischen Entwicklung auf eine leicht zu überschauende Wellenbewegung reduziert: was vor den betreffenden klassischen Höhepunkten liegt, wird zum unvollkommenen, aber als Hinweis zur Höhe bedeutsamen Versuch, was über die Höhepunkte hinausliegt, zum Niedergangs- und Verfallsprodukt gestempelt. Innerhalb dieser Skala bewegen sich all unsere Werturteile.

In dieser denkfaulen gewohnheitsmässigen Schätzung liegt eine Vergewaltigung des eigentlichen Tatbestandes, die nicht ohne Einsprache bleiben darf. Denn diese Betrachtungsweise aus dem beschränkten Gesichtswinkel unserer Zeit heraus verstösst gegen das ungeschriebene Gesetz aller objektiven historischen Forschung, die Dinge nicht von unseren, sondern von ihren Voraussetzungen aus zu werten. Jede Stilphase stellt für die Menschheit, die sie aus ihren psychischen Bedürfnissen heraus schuf, das Ziel ihres Wollens und deshalb den grössten Grad von Vollkommenheit dar. Was uns heute als grösste Verzerrung befremdet, ist nicht Schuld eines mangelhaften Könnens, sondern Folge eines anders gerichteten Wollens. Man konnte nicht anders, weil man nicht anders wollte. Diese Einsicht muss am Beginn alles stilpsychologischen Bemühens stehen. Denn wo wirklich im Schaffen vergangener Epochen eine Differenz zwischen Können und Wollen besteht, ist sie selbstverständlich von der grossen Distanz unseres Stand-

punkts aus nicht mehr wahrzunehmen. Jene Differenz aber, die wir zu sehen glauben, und die unsere Werturteile so einseitig färbt, ist in Wahrheit nur die Differenz zwischen unserem Wollen und dem Wollen der betreffenden Vergangenheitsepochen, also ein ganz subjektiver und von unserer Einseitigkeit gewaltsam in den ruhigen gleichmässigen Gang der Begebenheiten hineingetragener Gegensatz. Damit soll natürlich die Tatsache einer Entwicklung in der Kunstgeschichte nicht abgeleugnet, sondern nur in die richtige Beleuchtung gestellt werden, in der sie nicht mehr als eine Entwicklung des Könnens, sondern als eine Entwicklung des Wollens erscheint.

In demselben Augenblick, wo uns diese Erleuchtung über das Wesen der künstlerischen Entwicklung trifft, sehen wir auch die Klassik in einem neuen Licht. Und wir erkennen die innere Beschränktheit, die uns in den klassischen Epochen absolute Höhepunkte und Erfüllungsgipfel alles künstlerischen Schaffens erblicken liess, obwohl sie in Wirklichkeit nur bestimmte und abgegrenzte Phasen der Entwicklung bezeichnen, in denen sich das künstlerische Wollen mit den Grundlinien unseres Wollens berührte. Wir dürfen also den Wert, den die Klassik unter diesen Umständen für uns hat, nicht zu einem absoluten stempeln, dürfen ihm nicht den ganzen übrigen Komplex künstlerischer Produktion unterordnen. Denn damit ver-

stricken wir uns in eine endlose Kette von Ungerechtigkeiten.

Nur den klassischen Epochen gegenüber können wir gleichzeitig subjektiv und objektiv sein. Denn hier fällt dieser Gegensatz weg, hier begehen wir kein Unrecht, wenn wir mit der ganzen Skrupellosigkeit unserer üblichen kunsthistorischen und ästhetischen Wertung, dem Können der Vergangenheit unser Wollen sustituieren. Beim ersten Schritt aber von der Klassik weg, sei es zurück oder vorwärts, beginnt die Versündigung am Geist der Objektivität. Absolute Objektivität ist uns gewiss nicht möglich, aber diese Erkenntnis gibt uns kein Recht, bei der Banalität stehen zu bleiben, anstatt den Versuch zu machen, das Mass subjektiver Kurzsichtigkeit und Beschränktheit nach Möglichkeit herabzuschrauben. Wir stehen allerdings, sobald wir die gewohnten Geleise unserer Vorstellungen verlassen, im Wegelosen und Unbekannten. Keine Orientierungspunkte bieten sich uns. Wir müssen sie vielmehr in vorsichtigem Vordringen uns selbst schaffen. Auf die Gefahr hin, dass wir uns anstatt an Thesen an Hypothesen orientieren.

In der Sphäre der klassischen Kunst war solche Schwierigkeit vermieden. Hier sahen wir im Können der Vergangenheit die Grundlinien auch unseresWollens verwirklicht; für das Jenseits der Klassik aber haben wir diesen Anhalt nicht mehr. Hier gilt es vielmehr, ein anderes Wollen zu entdecken,

für das wir keinen anderen Anhaltspunkt haben als stummes unerwecktes Material. Von dem Können, das sich an diesem Material äussert, müssen wir auf das ihm zugrunde liegende Wollen schliessen. Das ist ein Schluss ins Unbekannte hinein, für den es keine anderen Orientierungspunkte gibt, als eben Hypothesen. Eine andere Möglichkeit der Erkenntnis als die Divination, eine andere Gewissheit als die Intuition gibt es hier nicht. Wie armselig aber und subaltern bliebe jede Geschichtsforschung ohne diesen grossen Zug historischer Divination. Oder sollte diese Erkenntnisart etwa zurückstehen, wo auf der anderen Seite nichts Besseres steht als die brutale Vergewaltigung der Tatsachen durch subjektive Einseitigkeit?

Unsere Kenntnis der Erscheinungen ist erst dann vollendet, wenn sie an jenen Punkt gelangt ist, wo alles, was Grenze schien, zum Uebergang wird und wir plötzlich der Relativität des Ganzen gewahr werden. Die Dinge erkannt haben, heisst bis zu jenem innersten Kernpunkt ihres Wesens vorgedrungen zu sein, wo sie sich uns in ihrer ganzen Problematik enthüllen.

So müssen wir auch das Phänomen klassischer Kunst erst in seinem tiefsten Wesen erfasst haben, um zu erkennen, dass die Klassik kein Fertiges und Abgeschlossenes, sondern nur einen Pol bedeutet im kreisenden Weltlauf künstlerischen Geschehens. Die Entwicklungsgeschichte der Kunst ist rund wie das Weltall und kein Pol existiert, der

nicht seinen Gegenpol hat. Solange wir mit unserem historischen Bemühen nur den einen Pol umkreisen, den wir Kunst nennen, und der doch immer nur klassische Kunst ist, bleibt unser Blick beschränkt und weiss nur um das eine Ziel. Erst in dem Augenblicke, wo wir den Pol selbst erreichen, werden wir sehend und gewahren das grosse Jenseits, das zum anderen Pol drängt. Und der Weg, den wir zurückgelegt, erscheint uns plötzlich klein und gering gegenüber der Unendlichkeit, die sich nun vor unserem Blick öffnet.
Die banalen Nachahmungstheorien, von denen unsere Aesthetik dank der sklavischen Abhängigkeit unseres gesamten Bildungsgehaltes von aristotelischen Begriffen nie loskam, haben uns blind gemacht für die eigentlichen psychischen Werte, die Ausgangspunkt und Ziel aller künstlerischen Produktion sind. Im besten Falle sprechen wir von einer Metaphysik des Schönen mit Beiseitelassung alles Unschönen, d. h. Nichtklassischen. Aber neben dieser Metaphysik des Schönen gibt es eine höhere Metaphysik, die die Kunst in ihrem gesamten Umfang umfasst und die über jede materialistische Deutung hinausweisend sich in allem Geschaffenen dokumentiert, sei es in den Schnitzereien der Maori oder im ersten besten assyrischen Relief. Diese metaphysische Auffassung ist mit der Erkenntnis gegeben, dass alle künstlerische Produktion nichts anderes ist als eine fortlaufende Registrierung des grossen Auseinandersetzungspro-

zesses, in dem sich Mensch und Aussenwelt seit Anbeginn der Schöpfung und in aller Zukunft befinden. So ist die Kunst nur eine andere Aeusserungsform jener psychischen Kräfte, die in demselben Prozess verankert das Phänomen der Religion und der wechselnden Weltanschauungen bedingen.

So gut wie von klassischen Kunstepochen könnte man von klassischen Religionsepochen reden. Beides sind nur verschieden geartete Manifestationen derselben klassischen Seelenverfassung, die immer dann bestand, wenn in dem grossen Auseinandersetzungsprozesse zwischen Mensch und Aussenwelt jener seltene und glückliche Zustand des Gleichgewichts eintrat, wo Mensch und Welt in eins verschmolzen. Auf religionsgeschichtlichem Gebiete wird dieser Zustand markiert durch die vom Prinzip der Immanenz ausgehenden Religionen, die in ihren verschiedenen Färbungen als Polytheismus, Pantheismus oder Monismus das Göttliche in der Welt enthalten und mit ihr identisch ansehen. Im Grunde ist ja diese Auffassung von der göttlichen Immanenz nichts anderes als eine restlos durchgeführte Anthropomorphisierung der Welt. Die Einheit von Gott und Welt ist nur ein anderer Name für die Einheit von Mensch und Welt. Die Parallele auf kunstgeschichtlichem Gebiete liegt nahe. Das klassische Kunstgefühl basiert auf derselben Verschmelzung von Mensch und Welt, demselben Einheitsbewusstsein, das

sich in einer menschlichen Beseelung alles Geschaffenen ausspricht. Voraussetzung ist auch hier, dass die menschliche Natur «sich eins weiss mit der Welt und deshalb die objektive Aussenwelt nicht als etwas Fremdartiges empfindet, das zu der inneren Welt des Menschen hinzutritt, sondern in ihr die antwortenden Gegenbilder zu den eigenen Empfindungen erkennt» (Goethe). Der Anthropomorphisierungsprozess wird hier zum Einfühlungsprozess, d. h. zur Uebertragung der eigenen organischen Vitalität auf alle Objekte der Erscheinungswelt.

Der Auseinandersetzungsprozess zwischen Mensch und Aussenwelt vollzieht sich natürlich einzig im Menschen und ist in Wahrheit nichts anderes als eine Auseinandersetzung von Instinkt und Verstand. Wenn wir vom Urzustand der Menschheit reden, verwechseln wir ihn nur zu leicht mit ihrem Idealzustand und träumen immer wieder wie Rousseau von einem verlorenen Paradies der Menschheit, wo alles Geschaffene in glücklicher Unschuld und Harmonie zusammenlebte. Dieser Idealzustand hat jedoch mit dem Urzustand nichts zu tun. Jene Auseinandersetzung von Instinkt und Verstand, die erst mit den klassischen Epochen zu einem Ausgleichsverhältnis gelangte, beginnt vielmehr mit einem absoluten Uebergewicht des Instinkts über den Verstand, der sich erst langsam im Laufe der geistigen Entwicklung an der Erfahrung orientierte. Der Instinkt des Menschen aber

ist nicht Weltfrömmigkeit, sondern Furcht. Nicht jene körperliche Furcht, sondern eine Furcht des Geistes. Eine Art geistiger Raumscheu angesichts der bunten Verworrenheit und Willkür der Erscheinungswelt. Erst die wachsende Sicherheit und Beweglichkeit des Verstandes, der die vagen Eindrücke verknüpft und zu Erfahrungstatsachen verarbeitet, geben dem Menschen ein Weltbild; vordem besitzt er nur ein ewig wechselndes und ungewisses Augenbild, das kein pantheistisches Vertraulichkeitsverhältnis zur Natur aufkommen lässt. Scheu und verloren steht er im Weltall. Und also angewiesen auf das täuschende und stets wechselnde Spiel der Erscheinungen, das ihm jede Sicherheit und jedes geistige Ruhegefühl vorenthält, erwächst ihm ein tiefes Misstrauen gegenüber dem glänzenden Schleier der Maja, der ihm das wahre Sein der Dinge verbirgt. Ein dumpfes Wissen lebt in ihm um die Problematik und Relativität der Erscheinungswelt. Er ist Erkenntniskritiker von Instinkt. Das Gefühl für das «Ding an sich», das der Mensch im Hochmut seiner geistigen Entwicklung verlor, und das erst als letztes Resultat wissenschaftlicher Erkenntnis in unserer Philosophie wieder auflebte, steht nicht nur am Ende, sondern auch am Anfang unserer geistigen Kultur. Was vorher instinktmässig gefühlt, ward schliesslich Denkprodukt. Hier sind die beiden Pole, zwischen denen sich das ganze Schauspiel geistiger Entwicklung abspielt, ein Schauspiel, das uns nur so lange

gross erscheint, als wir es nicht von diesen Polen aus betrachten. Denn dann erscheint uns die ganze Geschichte der geistigen Erkenntnis und Weltbeherrschung wie ein fruchtloser Kraftaufwand, wie ein sinnloses Sich-im-Kreise-Drehen. Dann unterliegen wir dem bitteren Zwang, die andere Seite des Geschehens zu sehen, die uns zeigt, wie jeder Fortschritt des Geistes das Weltbild veräusserlichte und verflachte, wie er Schritt für Schritt erkauft werden musste mit dem Verkümmern des der Menschheit angeborenen Organs für die Unergründlichkeit der Dinge. Mag man sich auf den Ausgangspunkt zurückversetzen oder auf den Endpunkt stellen, der für uns Kant heisst, von beiden Punkten aus erscheint unsere europäisch-klassische Kultur in derselben Beleuchtung einer grossen Fragwürdigkeit.

Denn auf Europa und die Länder europäischer Zivilisation ist diese Diesseitskultur beschränkt. Nur in diesem Umkreis wagte man es im menschlichen Selbstvertrauen das wahre Wesen der Dinge mit dem Bild, das der Geist sich von ihnen machte, zu identifizieren und alles Geschaffene in glücklicher Naivität ans menschliche Niveau zu assimilieren. Nur hier konnte man sich gottähnlich dünken, denn nur hier hatte man die übermenschlich abstrakte Idee des Göttlichen zur banalen menschlichen Vorstellung veräusserlicht. Die klassische Seelenverfassung, in der Instinkt und Verstand keine unversöhnbaren Gegensätze mehr bedeuten,

sondern zu einem einheitlichen Organ der Welterfassung zusammenverschmolzen sind, hat engere Grenzen, als unser europäischer Hochmut es sich eingesteht.
Die alte Kulturaristokratie des Orients hat immer nur mit vornehmer Verachtung auf die europäischen Emporkömmlinge des Geistes herabgeschaut. Ihr tief im Instinkt verwurzeltes Wissen um die Problematik der Erscheinungen und die Unergründlichkeit des Daseins liess den naiven Glauben an Diesseitswerte nicht aufkommen. Das äussere Wissen des Okzidents ward auch ihr vermittelt, aber es fand in ihrer seelischen Konstitution keinen Ankergrund, an dem anklammernd es zum produktiven Kulturelement werden konnte. Die eigentliche Sphäre ihrer Kultur blieb vielmehr von allen geistigen Erkenntnissen unberührt. Jene Strömung, die im Okzident das ganze Kulturleben trug, erzeugte im Orient nur flüchtiges Wellengekräusel an der Oberfläche. Kein Wissen vermochte hier das Bewusstsein von der Beschränktheit des Menschen und seiner hilflosen Verlorenheit im Weltall zu übertäuben. Kein Wissen vermochte hier seine angeborene Weltangst zu dämpfen. Denn diese Angst stand nicht wie beim primitiven Menschen v o r dem Erkennen, sondern ü b e r ihm.
Ein grosses letztes Kriterium gibt es für das Verhältnis der Menschheit dem Kosmos gegenüber: ihr Erlösungsbedürfnis. Die Art der Ausbildung dieses Bedürfnisses ist ein untrüglicher Gradmes-

ser für die qualitativen Unterschiede in der seelischen Veranlagung der einzelnen Völker und Rassen. In der transzendentalen Färbung der religiösen Vorstellungen dokumentiert sich aufs klarste ein starkes, vom tiefsten Weltinstinkt bedingtes Erlösungsbedürfnis. Und entsprechend geht dem Weg vom starren Transzendentalismus zur immanenten Gottauffassung ein langsames Abflauen des Erlösungsbedürfnisses parallel. Das Netz der kausalen Beziehungen zwischen diesen Erscheinungen liegt so übersichtlich zutage, dass ein Hinweis darauf genügt. Um so weniger vertraut sind uns dagegen die Beziehungen, die zwischen einer solchen zum Transzendentalismus neigenden Seelenverfassung und ihrer künstlerischen Ausdrucksform bestehen. Denn jene Furcht des Geistes vor dem Unbekannten und Unerkennbaren schuf nicht nur die ersten Götter, sie schuf auch die erste Kunst. Mit anderen Worten: dem Transzendentalismus der Religion entspricht immer ein Transzendentalismus der Kunst, für den uns nur das Organ des Verständnisses fehlt, weil wir uns darauf versteifen, das grosse unübersehbare Material an Kunsttatsachen einzig aus dem kleinen Gesichtswinkel unserer europäisch-klassischen Auffassung heraus zu werten. Im Inhaltlichen stellen wir wohl transzendentales Empfinden fest, im eigentlichen Kernpunkt des künstlerischen Schaffensprozesses, der Tätigkeit des formbestimmenden Willens, aber übersehen wir es. Denn die Vor-

stellung, dass die Kunst unter anderen Voraussetzungen auch den Ausdruck einer ganz anderen seelischen Funktion bedeutet, liegt unserer europäischen Einseitigkeit ferne.
All unsere Definitionen der Kunst sind schliesslich Definitionen der klassischen Kunst. So sehr sie sich im einzelnen unterscheiden, in dem einen Punkte stimmen sie alle überein, dass alles künstlerische Produzieren und Geniessen von jenem Zustand innerer seelischer Gehobenheit begleitet sei, in dem für uns heute das künstlerische Erlebnis lokalisiert ist. Sie betrachten ohne Ausnahme die Kunst als eine Luxustätigkeit der Psyche, in der sie sich ihres Ueberschusses an Lebenskräften entäussert. Mag von der Kunst der Australneger oder der Kunst der Pyramidenbauer die Rede sein, der «gehobene Busen» wird als selbstverständliche Begleiterscheinung der Kunst betrachtet. Für uns allerdings besteht der Tatbestand, dass je ruhiger und befriedigter unsere Brust atmet, wir um so stärker die Empfindung des Schönen haben. Denn alle Beglückungsmöglichkeit der Kunst liegen ja für uns in dem einen, dass wir einen idealen Schauplatz für unser inneres Erleben schaffen, auf dem sich die Kräfte unserer organischen Vitalität, durch Einfühlung auf das Kunstwerk übertragen, in ungehemmter Weise ausleben können. Kunst ist für uns nichts mehr und nichts weniger als «objektivierter Selbstgenuss» (Lipps).
Von diesen uns selbstverständlichen Voraussetzun-

gen müssen wir uns aber zu emanzipieren suchen, wenn wir dem Phänomen nicht-klassischer, d. h. transzendentaler Kunst gerecht werden wollen. Denn für das Jenseits der Klassik bedeutet das künstlerische Schaffen und Erleben die Betätigung einer geradezu entgegengesetzten seelischen Funktion, die fern von aller weltfrommen Bejahung der Erscheinungswelt sich ein Bild von den Dingen zu schaffen sucht, das sie weit über die Endlichkeit und Bedingtheit des Lebendigen hinausrückt in eine Zone des Notwendigen und Abstrakten. Mit hineingezogen in das unentwirrbare Wechselspiel der flüchtigen Erscheinungen, kennt die Seele hier nur e i n e Glücksmöglichkeit, ein Jenseits der Erscheinung, ein Absolutes zu schaffen, in dem sie von der Qual des Relativen ausruhen kann. Nur wo die Täuschungen der Erscheinung und die blühende Willkür des Organischen zum Schweigen gebracht, wartet Erlösung. Niemals konnte für das transzendentale Weltempfinden der Drang, sich der Dinge der Aussenwelt künstlerisch zu bemächtigen, den Ausdruck jenes klassischen Wollens annehmen, das die Dinge zu besitzen glaubte, wenn es sie von eigenen menschlichen Gnaden belebte und verklärte. Denn das hätte ja nichts anderes bedeutet als eine Glorifizierung jenes Abhängigkeitsverhältnisses von Mensch und Aussenwelt, dessen Bewusstsein gerade jene transzendentale Seelenstimmung geschaffen hatte. Das Heil lag für sie vielmehr einzig in der möglichsten Reduzierung

und Unterdrückung dieser quälenden Abhängigkeitstatsache. Die Dinge künstlerisch zu fixieren, konnte für sie nur heissen, die Dinge bis auf ein Mindestmass von der Bedingtheit ihrer Erscheinungsweise und von der Verquickung mit dem äusseren unentwirrbaren Lebenszusammenhang zu entkleiden und sie auf diese Weise von allen Täuschungen sinnlicher Wahrnehmung zu erlösen. Alle transzendentale Kunst geht also auf eine Entorganisierung des Organischen hinaus, d. h. auf eine Uebersetzung des Wechselnden und Bedingten in unbedingte Notwendigkeitswerte. Solche Notwendigkeit aber vermag der Mensch nur im grossen Jenseits des Lebendigen, im Anorganischen, zu empfinden. Das führte ihn zur starren Linie, zur toten kristallinischen Form. Alles Leben übertrug er in die Sprache dieser unvergänglichen und unbedingten Werte. Denn diese abstrakten, von aller Endlichkeit befreiten Formen sind die einzigen und höchsten, in denen der Mensch angesichts der Verworrenheit des Weltbildes ausruhen kann. Anderseits spiegelt sich die Gesetzmässigkeit dieser anorganischen Welt in der Gesetzmässigkeit jenes Organs, mit dem wir unsere sinnliche Abhängigkeit überwinden, nämlich unseres menschlichen Verstandes. Diese Beziehungen geben die entscheidende Perspektive für die eigentliche Entwicklungsgeschichte jener menschlichen Lebensäusserung, die wir Kunst nennen. Die grosse Krisis in dieser Entwicklung, die ein zwei-

tes anderes Reich der Kunst schuf, beginnt mit dem Augenblicke, wo der aus dem Mutterboden des Instinkts sich loslösende und auf sich selbst vertrauende Verstand allmählich jene Funktion der Verewigung der Wahrnehmungen übernahm, die bisher von der künstlerischen Tätigkeit geleistet worden war. Nichts anderes geschah, als dass jene Uebertragung in die Gesetzmässigkeit des Anorganischen von der Uebertragung in die Gesetzmässigkeit des menschlichen Geistes abgelöst wurde. Die Wissenschaft kam nun auf und die transzendentale Kunst verlor an Boden. Denn das durch den Intellekt geordnete und zum sinnvollen Geschehen gestaltete Weltbild bot nun dem an die Erkenntnismöglichkeit des Verstandes glaubenden Menschen dasselbe Sicherheitsgefühl, das der transzendental veranlagte Mensch nur auf dem mühsamen und freudlosen Umweg völliger Entorganisierung und Lebensverneinung erreicht hatte.
Nach dieser Krisis erst erwachte jene latente Kraft der Seele, in der unser spezifisches Kunsterleben verwurzelt ist. Eine ganz neue seelische Funktion ist es, die nun langsam sich des Daseins auf ihre Weise bemächtigt. Und erst von diesem Wendepunkt der Entwicklung an kann von dem die Rede sein, was wir Kunstfreude nennen; denn nun erst begleitet das Glücksgefühl des «gehobenen» Busens alle künstlerische Tätigkeit. Die alte Kunst war ein freudloser Selbsterhaltungstrieb gewesen; nun, da ihr transzendentales Wollen vom wissenschaft-

lichen Erkenntnisstreben aufgefangen und beruhigt wurde, schied sich das Reich der Kunst vom Reich der Wissenschaft. Und die neue Kunst, die nun entsteht, ist die klassische Kunst. Ihre Färbung ist nicht mehr freudlos wie die alte. Denn sie ist zu einer Luxustätigkeit der Psyche geworden, zu einer von allem Zwang und Zweck befreiten, beglückenden Betätigung innerer bisher gehemmter Kräfte. Ihr Glück ist nicht mehr die starre Gesetzmässigkeit des Abstrakten, sondern die milde Harmonie des organischen Seins.

Hier sind die Voraussetzungen, in denen der fundamentale Unterschied zwischen orientalischem und okzidentalem Weltempfinden, zwischen transzendentaler und klassischer Kunst verankert sind. Hier das Problem, an dem alle rückschauende Kunstbetrachtung sich orientieren muss, wenn sie nicht in europäischer Beschränktheit verharren will.

Von demselben Verfasser erschienen im gleichen Verlag:

LUKUS CRANACH. Mit dreiundsechzig Abbildungen. (Klassische Illustratoren. Dritter Band.)

FORMPROBLEME DER GOTIK. Siebte Auflage. Mit fünfzig Tafeln.

DIE BUCHILLUSTRATION DER GOTIK. Mit siebzig Abbildungen. Zweite Auflage. (Klassische Illustratoren. Neunter Band.)

DRUCK VON OSCAR BRANDSTETTER IN LEIPZIG



